ISSN 1112-5020
***

Annales du Patrimoine

Revue académique annuelle en libre accès
dédiée aux domaines du patrimoine et de l'interculturalité

08
2008

✳ Publication de l'Université de Mostaganem, Algérie

Autres livres à télécharger sur le site
https://abbassa.wordpress.com

Annales du Patrimoine

Revue académique annuelle dédiée aux domaines du patrimoine
Editée par l'Université de Mostaganem

N° 8, Septembre 2008

© Annales du patrimoine, Université de Mostaganem
(Algérie)

Comité éditorial

***

Directeur de la revue

Mohammed Abbassa

(Responsable de la rédaction)

Comité consultatif

Larbi Djeradi (Algérie)
Slimane Achrati (Algérie)
Abdelkader Henni (Algérie)
Edgard Weber (France)
Zacharias Siaflékis (Grèce)
Mohamed Kada (Algérie)
Mohamed Tehrichi (Algérie)
Abdelkader Fidouh (Bahreïn)
Hadj Dahmane (France)
Amal Tahar Nusair (Jordanie)

Correspondance

Revue Annales du Patrimoine

Faculté des Lettres et des Arts

Université de Mostaganem

Algérie

Email

annales@mail.com

Site web

http://annales.univ-mosta.dz

Dépôt légal 1975-2004

ISSN 1112-5020

La revue paraît deux fois par an en papier et en ligne

Normes de publication

Les auteurs doivent suivre les recommandations suivantes :

1) Titre de l'article.

2) Nom de l'auteur (prénom et nom).

3) Présentation de l'auteur (son titre, son affiliation et l'université de provenance).

4) Résumé de l'article (15 lignes maximum).

5) Article (15 pages maximum, format A4).

6) Notes de fin de document (Nom de l'auteur : Titre, édition, lieu et date, tome, page).

7) Adresse de l'auteur (l'adresse devra comprendre les coordonnées postales et l'adresse électronique).

8) Le corps du texte doit être en Times 12, justifié et à simple interligne et des marges de 2.5 cm, document (doc ou rtf).

9) Les paragraphes doivent débuter par un alinéa de 1 cm.

10) Le texte ne doit comporter aucun caractère souligné, en gras ou en italique à l'exception des titres qui peuvent être en gras.

Ces conditions peuvent faire l'objet d'amendements sans préavis de la part de la rédaction.

Pour acheminer votre article, envoyez un message par email, avec le document en pièce jointe, au courriel de la revue.

La rédaction se réserve le droit de supprimer ou de reformuler des expressions ou des phrases qui ne conviennent pas au style de publication de la revue. Il est à noter, que les articles sont classés simplement par ordre alphabétique des noms d'auteurs.

La revue paraît au mois de septembre de chaque année.

Les opinions exprimées n’engagent que leurs auteurs.

ISSN 1112-5020

Sommaire

Les sources de l'amour courtois des Troubadours	Pr Mohammed Abbassa	7
Le théâtre algérien ou l'expression plurielle	Dr Hadj Dahmane	17
Desire and Paralysis in James Joyce's "Dubliners" and Mohammed Dib's "La grande maison"	Amar Guendouzi	35
Louis Massignon l'amour mystique ou l'extase dans l'abandon	Jacques Keryell	55

Revue Annales du patrimoine, N° 8, 2008, pp. 7 - 15
ISSN 1112-5020

Les sources de l'amour courtois des Troubadours

Pr Mohammed Abbassa
Université de Mostaganem, Algérie

Résumé :

La poésie lyrique et rimée n'apparut qu'au début du XIIe siècle dans le Sud de la France. Les poètes Troubadours étaient les précurseurs de cette nouvelle poésie qui fut rapidement propagée dans toute l'Europe. Cette poésie d'amour chevaleresque dans laquelle le poète idéalise la dame, ne reflète aucunement les traditions de la société européenne à l'époque, mais une poésie qui est tout à fait étrangère. Elle ressemble, en réalité, à la poésie andalouse. C'est pourquoi nous avons consacré cette recherche à l'étude des origines et la formation de la poésie des Troubadours occitans au Moyen Age.

Mots-clés :

poésie lyrique, courtoisie, troubadours, origines, influence.

The sources of the courtly love of Troubadours

Prof. Mohammed Abbassa
University of Mostaganem, Algeria

Abstract:

Lyrical and rhymed poetry did not appear until the beginning of the 12th century in the South of France. The Troubadours poets were the forerunners of this new poetry which was quickly propagated throughout Europe. This chivalrous love poetry in which the poet idealizes the lady, in no way reflects the traditions of European society at the time, but a poetry which is completely foreign. It resembles, in reality, Andalusian poetry. This is why we have devoted this research to the study of the origins and the formation of the poetry of the Occitan Troubadours in the Middle Ages.

Keywords:

lyric poetry, courtesy, troubadours, origins, influence.

Les Européens ont effectivement connu la poésie depuis l'époque de la Grèce ancienne, mais la poésie lyrique et rimée, quant à elle, n'apparut qu'au début du XIIe siècle dans le Sud de la France. Les poètes Troubadours étaient les précurseurs de

Publié le : 15/9/2008
abbassa@mail.com
© Université de Mostaganem, Algérie 2008

cette nouvelle poésie qui fut rapidement propagée dans toute l'Europe de l'ouest.

La poésie troubadouresque dans laquelle le poète idéalise la dame et la vénère, ne reflète aucunement les traditions de la société européenne à l'époque, mais une poésie qui est tout à fait étrangère aux Européens. Elle ressemble profondément à la poésie andalouse, et surtout les "Muwashahat" et les "Azjal". C'est pourquoi nous avons consacré cette recherche à l'étude des origines et la formation de la poésie occitane au Moyen Age.

Au début du XII^{e} siècle, et non loin des contrées andalouses, surgit en Provence une poésie passionnante tendant à diviniser la dame et à la servir. Cette ambition littéraire, inventée par les Troubadours, séduisait durant le Moyen Age, Trovadors, Trovatori, Minnessangers et autres chantres européens.

Mais la question qui s'est toujours posée est celle de l'origine de cette poésie troubadouresque appelée encore occitane. Certains comparatistes lui ont trouvé des origines étrangères alors que d'autres ont contesté toute influence. Pour mettre en lumière les principales sources de la poésie occitane, il est nécessaire d'exposer, en quelques lignes, la vie culturelle en Provence avant l'apparition des lettres d'Oc.

Au début du Moyen Age, il n'existait pas encore en Provence une culture proprement déterminée pour un tel peuple au sens où nous l'entendons aujourd'hui, ou du moins, au sens de culture populaire au sein de laquelle exprimeraient les mœurs traditionnelles d'une société anciennement instituée. On n'y rencontre, en fait, que les évangiles et quelques florilèges représentant les odes ecclésiastiques et les élégiaques.

Néanmoins, une littérature semi-liturgique ou didactique, mais toujours religieuse, a pu exister dans le sud de la France. Malheureusement elle demeura inhumée dans les abbayes et les églises, en la seule possession des hommes de foi, qui en disposaient selon leurs intérêts. Par ailleurs, la société laïque ignorait cette littérature qui représentait pour l'individu une

prédication à laquelle, il devait s'abandonner.

Le Moyen Age demeure jusqu'au VIII^{e} siècle, sans institutions, sans langues propres et sans littératures nouvelles[(1)]. A la fin de ce siècle, apparut Charlemagne, la forte personnalité de l'Europe, à qui revient le mérite d'impulser la culture moderne. Ce grand monarque carolingien ordonna d'ouvrir dans chaque lieu de culte, des écoles où les élèves apprendraient le comput ecclésiastique, le chant et la grammaire.

Toutefois, cet enseignement quel que fut son mérite, demeura confiné entre les murs des chapelles. Et les rares documents français que les IX^{e} et X^{e} siècles ont livrés, ne représentent, en réalité, qu'une littérature superficielle où la moindre allusion à la femme ou à l'amour est absente.

A la fin du XI^{e} siècle, apparut Robert d'Arbrissel, fondateur de l'ordre de Fontevrault[(2)], qui conférait aux abbesses le commandement sur tous les religieux. Quelques savants Provençalistes voyaient en ce comportement, alors étrange, un germe de la formation de l'amour courtois et de la vénération de la dame[(3)].

Les chansons de geste surgiront à l'époque de la première croisade d'Orient. Ce sont des chansons à caractère national ou religieux, en cours parmi le peuple, et leur mérite revient au Jongleurs qui les ont composées ou adoptées. La plus importante fut "la chanson de Roland" : une épopée populaire narrant les aventures guerrières de Charlemagne. L'impact arabe que revêt le caractère épistolaire de cette chanson est significatif[(4)].

Les chansons de toile apparaissent juste après "la chanson de Roland". Ce sont des chansons anonymes, chantées par les femmes, et évoquant souvent l'absence de l'amant et les souffrances qu'elles endurent. Mais les premières chansons, apparues dans le pays d'Oc, sont le "Boeci" et la chanson de Saint Foy. Ces chansons anonymes, dont les auteurs sont de formation cléricale[(5)] ont été composées vers la seconde moitié du XI^{e} siècle.

La "Cantica lubrica et luxuriosa", qui n'est qu'une ode ecclésiastique, ne constitue en aucun cas une chanson d'amour. Le vrai cantique d'amour apparaît au début du XIIe siècle. Les savants n'osent pas le faire remonter à l'Antiquité - la chanson d'amour n'existait pas encore dans l'Antiquité - et tentent de lui trouver des sources étrangères.

Le pionnier du lyrisme d'amour fut le Troubadour incontesté Guillaume IX, comte de Poitiers et duc d'Aquitaine (1071-1127)(6). Son activité poétique se situe dans les années qui suivent son retour d'Orient. Ce protagoniste partit en Palestine en 1100, à la tête d'une expédition vers la fin de la première croisade, mais son armée fut taillée à Héraclée. Il séjourna pendant quelques mois à Antioche avant son retour dans le Midi, en 1102.

Par ailleurs, d'autres chercheurs européens, dont les Provençalistes Gaston Paris et Alfred Jeanroy, renvoient les premières poésies du comte Guillaume IX à la fin du XIe siècle, c'est-à-dire juste avant la première Croisade. Malheureusement aucune de ces poésies ne nous est parvenue.

Guillaume IX n'est pas seulement le premier Troubadour, mais aussi le premier poète européen à avoir écrit dans une langue vulgaire(7), la langue d'Oc, tout en s'inspirant des poètes zadjalesques de l'Andalousie. Les Andalous sont les premiers poètes qui ont introduit en Europe une langue poétique intermédiaire entre l'Arabe classique et le dialecte andalous.

La poésie lyrique des Troubadours apparut pendant le début du XIIe siècle, sans que personne n'ait pu mettre en lumière ses sources probables. Mais l'intervention de la civilisation arabo-andalouse parait claire et n'engendre aucun doute. Barbieri fut le premier, au XVIe siècle, qui ait suggéré l'influence certaine de la littérature andalouse sur sa voisine occitane. Cette première hypothèse a été défendue à la fin du XVIIIe siècle, par le jésuite espagnol exilé, Juan Andrés(8).

Et depuis Barbieri jusqu'à nos jours, les chercheurs ne se sont pas encore mis d'accord sur une origine attestée de la

poésie occitane. Chacun conserve ses propres suppositions où prédominent, le plus souvent, des idées sectaires. A partir de ces différentes tendances, on a formulé quelques hypothèses.

Les latinistes renvoient l'origine de la poésie provençale à des sources purement latines, en se référant aux poèmes de Fortunat(9). Ce poète romain, du VIe siècle, partit en Gaule, mais ne demeura pas longtemps dans la cour des Mérovingiens qui ne savaient, à l'époque, ni lire ni écrire. Il se déplaça ensuite vers les cours du Poitou avant de rebrousser chemin, après avoir réalisé que les Poitevins ne s'y entendaient pas en latin.

Par contre, la poésie provençale du XIIe siècle diffère profondément de la poésie fragmentaire de Fortunat qui n'est, en réalité, qu'une prose ecclésiastique. Quant à l'amour courtois des Troubadours, les latinistes auraient trop exagéré en lui cherchant des origines ovidiennes. En effet, l'"Ars amatoria" d'Ovide ne témoigne d'aucune relation avec la courtoisie. Ce ne sont que conseils de séduction pour les deux sexes et érotisme grossier où la moindre décence est absente(10).

De leur côté, les Provençalistes croient que la poésie lyrique des Troubadours aurait été née en terre d'Oc, où elle meurt aussi. Alfred Jeanroy suppose que l'influence latine sur la versification romane est indéniable ; elle est à peine perceptible dans l'œuvre des Troubadours, surtout dans celle des plus anciens. Par ailleurs, Alfred Jeanroy est convaincu qu'il n'y a rien de latin ni dans le cadre, ni dans l'esprit de leurs compositions ; il est vraiment superflu dit-il, de démontrer que leur façon de chanter la femme et de peindre l'amour ne doit rien, par exemple, aux élégiaques latins(11).

Les Provençalistes de même que les romanistes, souvent admettent l'éventuelle influence de Robert d'Arbrissel, fondateur de l'ordre de Fontevrault. Ils pensent que l'origine de la vénération de la dame au Moyen Age, revient à l'idée de ce moine, qui avait fait soumettre ses confrères au commandement des abbesses.

L'idée de ce moine n'a aucun trait commun avec la pure courtoisie provençale. Il est vraiment inconcevable qu'en soumettant les clercs à une autorité féminine, ce fanatique ait modifié les sentiments passionnés des Provençaux ou développé les formes poétiques des Troubadours occitans. Il semble que ce religieux ait voulu humilier ses confrères de l'abbaye et non point exalter la dame(12).

Outre ces hypothèses, nous avons également un autre mythe d'influence initié par Denis de Rougemont : le Catharisme. Denis de Rougemont admet tout à fait que les conceptions de l'amour qu'illustre la poésie provençale, au Moyen Age, ne reflètent aucunement les traditions sociales du Midi. Cette poésie semble en contradiction absolue avec les conditions dans lesquelles elle naquit(13). Selon lui, cette conception de l'amour venait d'ailleurs. Mais quel pouvait être cet ailleurs ?

L'hérésie des Cathares se répandait dans le Midi en même temps que la poésie en l'honneur de la dame et dans les mêmes provinces. Le problème cathare représentait selon l'église, à l'époque, un danger aussi grave que celui de l'amour courtois des Troubadours. A partir de ces données, de Rougemont a fait croire que les deux mouvements entretiendraient en quelque sorte, une espèce de lien. Mais il n'exclut guère les origines orientales de l'amour des "domnei"(14).

Etant donné que l'origine attribuée à l'hérésie cathare remonte aux sectes néo-manichéens d'Asie mineure, d'Antioche jusqu'aux frontières balkaniques, il est à se demander pourquoi cette convention n'a pas fleuri dans la poésie gallo-romaine. Les conditions n'étaient-elles propices au développement d'une telle idéologie érotique que dans les régions du Midi ? Il semble que de Rougemont ait voulu signifier que les origines de l'amour courtois sont orientales mais leur développement est cathare.

Enfin les partisans de l'hypothèse de l'origine arabe sont convaincus de l'influence de la littérature arabo-andalouse sur la poésie lyrique occitane(15). Les Andalous ont devancé les

Troubadours, de plus de quatre siècles, dans le recours aux formes strophiques, et la vénération de la dame comptait parmi les traditions des Arabes.

Guillaume IX, d'après sa biographie, avait été d'abord un "trichador de domnas", avant de devenir soudainement un amant courtois. Il est évident que sa nouvelle orientation ne reflétait aucunement les traditions de la société médiévale. Ni Ovide ni Fortunat n'ont de rapport apparent avec l'idéalisation de la "domna" provençale. L'amour des Troubadours est bien loin de celui des Romains.

Dès la fin du XIe siècle, l'Occitanie se vit orientée vers une nouvelle convention socio-littéraire, qui est tout à fait étrangère à l'Europe chrétienne(16). Cette nouvelle convention est l'écho d'une littérature dite andalouse. Les Jongleurs, les "sirvens" et les pèlerins ont été les principaux acteurs qui ont contribué au passage de cette littérature du Sud au Nord, et dont les Troubadours furent les précurseurs.

Les poètes provençaux ont pu introduire dans leur société presque tous les thèmes de la poésie andalouse. Ils s'abandonnaient à l'obédience des dames, décrivaient l'"albespi" et évoquaient les "cansons d'auzelh". Quant aux différentes formes métriques de leur poésie, rien ne prouve qu'elles aient existé avant les Troubadours. Ces formules sont empruntées en réalité de l'Andalousie(17).

Pour détourner les regards de cette poésie aux origines levantines, les papes à l'époque, entraînaient comtes, ducs et marquis, à rejoindre les rangs des Croisades et combattre les Musulmans en terre de Palestine. Toutefois, les Troubadours n'ont pas renoncé à leur poésie, mais ils ont composé des satires et des invectives sur Rome, les rois de France et les commanditaires des Croisades(18).

L'église n'avait pas trouvé d'autres moyens pour parer aux conséquences de cette révolte littéraire que de proclamer, en 1209, la Croisade contre les Albigeois dans le Sud de la

France. Cette guerre qui a duré jusqu'à 1229 et imposé l'inquisition, marqua l'infraction de la poésie lyrique des Troubadours.

Après le Narbonnais Guiraut Riquier, dernier Troubadour occitan, les Provençaux vécurent, à la fin du XIII^e siècle, la décadence des lettres d'Oc. Et depuis cette date, les poètes italiens du "trecento" portèrent l'honneur du génie poétique ; tels les Cavalcanti, les Dante, les Guinicelli, les Petrarca et bien d'autres Toscans du Dolce Stil Nuevo.

Notes :

1 - Pierre le Gentil : La littérature française du Moyen Age, Paris 1968, p. 8.
2 - Réto Roberto Bezzola : Les origines et la formation de la littérature courtoise en Occident, Ed. Champion, Paris 1944, 2^e P., T.1, p. 30.
3 - René Nelli : L'Erotique des Troubadours, Coll. 10/18, U.G.E., Paris 1974, T.1, p. 36.
4 - Americo Castro : Réalité de l'Espagne, Paris 1963, p. 282.
5 - Pierre le Gentil : op. cit., p. 17.
6 - Alfred Jeanroy : Les chansons de Guillaume IX, Ed. Champion, 2^e édition, Paris 1972, p. xix (introduction).
7 - René Nelli : Troubadours et Trouvères, Ed. Hachette, Paris 1979, p. 19.
8 - Henri-Irénée Marrou : Les Troubadours, Ed. du Seuil, Paris 1971, p. 118.
9 - Réto Roberto Bezzola : Les origines..., 1^ere P., p. 42 ss.
10 - Ovide : L'Art d'aimer, Coll. Poche, Paris 1966, p. 15 ss.
11 - Alfred Jeanroy : La poésie lyrique des Troubadours, Ed. Privat-Didier, Toulouse - Paris 1934, T.1, p. 65.
12 - René Nelli : op. cit., T.1, p. 36.
13 - Denis de Rougemont : L'Amour et l'Occident, Coll. 10/18, U.G.E., Paris 1979, p. 80.
14 - Ibid., p. 118 ss.
15 - Robert Briffault : Les Troubadours et le sentiment romanesque, Ed. du Chêne, Paris 1943, pp. 20-64.
16 - Erich Kuhler: Sociologia della fin'amor, saggi trobadorici, Padova 1976, p. 2 segg.
17 - Ramón Menéndez Pidal: Poesía árabe y poesía europea, 5^a ed., Espasa-Calpe, S.A., 1963, pag. 17.
18 - Robert Briffault : op. cit., p. 134.

Références :

1 - Bezzola, Réto Robero : Les origines et la formation de la littérature courtoise en Occident, Ed. Champion, Paris 1944.

2 - Briffault, Robert : Les Troubadours et le sentiment romanesque, Ed. du Chêne, Paris 1943.

3 - Castro, Americo : Réalité de l'Espagne, Paris 1963.

4 - Gentil, Pierre le : La littérature française du Moyen Age, Paris 1968.

5 - Jeanroy, Alfred : La poésie lyrique des Troubadours, Ed. Privat-Didier, Toulouse - Paris 1934.

6 - Jeanroy, Alfred : Les chansons de Guillaume IX, Ed. Champion, 2e édition, Paris 1972.

7 - Kuhler, Erich: Sociologia della fin'amor, saggi trobadorici, Padova 1976.

8 - Marrou, Henri-Irénée : Les Troubadours, Ed. du Seuil, Paris 1971.

9 - Nelli, René : L'Erotique des Troubadours, Coll. 10/18, U.G.E., Paris 1974.

10 - Nelli, René : Troubadours et Trouvères, Ed. Hachette, Paris 1979.

11 - Ovide : L'Art d'aimer, Coll. Poche, Paris 1966.

12 - Pidal, Ramón Menéndez: Poesía árabe y poesía europea, 5a ed., Espasa-Calpe, S.A., 1963.

13 - Rougemont, Denis de : L'Amour et l'Occident, Coll. 10/18, U.G.E., Paris 1979.

Revue Annales du patrimoine, N° 8, 2008, pp. 17 - 33
ISSN 1112-5020

Le théâtre algérien ou l'expression plurielle

Dr Hadj Dahmane
Université de Haute Alsace, France

Résumé :

L'art théâtral algérien, depuis son apparition n'a cessé d'imposer à la scène nationale de nouveaux concepts d'enrichissement culturel et ce sur deux plans au moins : les langues utilisées et les thèmes abordés. Le théâtre en Algérie peut être considéré comme un art d'importation adopté, toutefois, dans un contexte précis : Occupation, colonisation et conflit. Autrement dit, il est né sous des augures peu heureux. En effet, c'était dans une Algérie colonisée que le théâtre, au sens moderne, vit le jour. Cette naissance intervient donc au sein d'un contexte de confrontation linguistique et culturelle surtout.

Mots-clés :

théâtre, littérature, langue arabe, dialecte, Algérie.

The Algerian theater or the plural expression

Dr Hadj Dahmane
University of Haute Alsace, France

Abstract:

Algerian theatrical art, since its appearance has continued to impose on the national scene new concepts of cultural enrichment on at least two levels: the languages used and the themes addressed. The theater in Algeria can be considered as an imported art adopted, however, in a specific context: Occupation, colonization and conflict. In other words, he was born under unhappy omens. Indeed, it was in a colonized Algeria that the theater, in the modern sense, was born. This birth therefore takes place within a context of linguistic and cultural confrontation above all.

Keywords:

theater, literature, Arabic language, dialect, Algeria.

L'Algérie n'a connu l'art théâtral au sens aristotélicien du terme que tardivement suite au contact avec l'occident notamment. Ce genre littéraire, depuis son apparition n'a cessé d'imposer à la scène algérienne de nouveaux concepts

Publié le : 15/9/2008
hadj.dahmane@gmail.com
© Université de Mostaganem, Algérie 2008

d'enrichissement culturel et ce sur deux plans au moins : les langues utilisées et les thèmes abordés.

Le théâtre en Algérie peut être considéré comme un art d'importation adopté, toutefois, dans un contexte précis : Occupation, colonisation et conflit. Autrement dit, il est né sous des augures peu heureux. En effet, c'était dans une Algérie colonisée que le théâtre, au sens moderne, vit le jour. Cette naissance intervient donc au sein d'un contexte de confrontation linguistique et culturelle surtout.

On sait que dès le début de la colonisation, la langue française est devenue langue officielle du pays. L'introduction de la langue française en Algérie est à l'origine de courants littéraires d'expression française et donc de pièces théâtrales écrites et jouées en français. L'usage de la langue française était tellement répandu- comme il l'est toujours d'ailleurs- qu'il était parfaitement normal que des Algériens écrivent dans cette langue ou encore en langue populaire. Lors de son passage à Alger, en 1895, le poète égyptien, Ahmed Chaouki(1), surnommé le prince des poètes, s'étonnait de l'usage de la langue française : "Je me suis aperçu, dit-il, que "même" le cireur de chaussures... dédaigne de parler arabe. Quand, je lui adressais la parole en cette langue, il ne me répondait qu'en français"(2).

Le français a été imposé selon des objectifs politiques et pédagogiques bien ciblés. A ce propos, on peut lire dans le BEIA (Bulletin de l'Enseignement des Indigènes de l'Académie d'Alger, en 1893, suite à un débat entre partisans de l'instruction des Indigènes et ceux qui ne l'étaient pas. "Nous nous voulons faire ni des fonctionnaires, ni des ouvriers d'arts, mais nous croyons que l'indigène sans instruction est un instrument déplorable de production"(3). Les partisans de cet enseignement insistaient sur le rôle que peut jouer la langue française dans la transmission de valeurs. Cependant, d'autres refusaient aux indigènes l'enseignement du français, car, pour eux, il s'agit avant tout de langue de la liberté et de l'égalité : "Supposer, les populations de

nos colonies ayant enfin appris le français et par le canal de notre langue, s'étend toutes pénétrées des idées françaises. Qu'est-ce donc que ces idées ? N'est-ce pas que l'homme doit être libre ? Que les individus sont égaux entre eux ? Qu'il n'y pas de gouvernement légitime en dehors de la volonté de la majorité ? Que les nationalités ont un droit imprescriptible à l'existence ? N'est- ce pas là, ce qu'est l'originalité et l'honneur des idées dont notre langue est le véhicule ?... Notre langue n'est pas un instrument à mettre entre les mains de populations que l'on veut gouverner sans leur consentement"(4).

C'est dire que le débat ne concernait que la langue française. La langue arabe semblait être déjà sortie de l'échiquier. Dans ce cadre Jacques Berque(5), attribue le salut de la langue arabe et le regain de l'arabité en Algérie au rôle des Zaouïas.

Les rares pièces algériennes en langue arabe littéraire n'ont pas réussi à attirer le public escompté. En effet, après le passage, à Alger du dramaturge libanais, Georges Abiad(6), en 1921, des jeunes algériens ont mené quelques tentatives théâtrales en langue littéraire. Mais ce théâtre a eu une carrière éphémère ou presque, il cédera en fait la place à un théâtre d'expression dialectale. Comme on vient de le voir, la langue arabe classique ou littéraire était loin d'être comprise par la plus part des Algériens, l'analphabétisme régnait et sévissait, à noter à ce sujet une enquête de l'UNESCO en 1948, qui précise que 94% des enfants algériens âgés de 6 ans n'étaient pas scolarisés(7). Toutefois, ce théâtre d'expression littéraire renaîtra plus tard. En 1931, l'association des oulémas musulmans, s'était assignée comme mission d'entreprendre des réformes en Algérie. Ces membres luttaient, entre autres, pour la généralisation de la langue arabe. Dans ce cadre, ils ont crée des écoles, en une année la fédération avait construit 73 écoles(8), des cercles de conférences, des journaux et bien sûr, ils ont écrit et mis en scène des pièces de théâtre toujours en arabe littéraire.

Dans ce contexte de présence de la langue française, d’absence de la langue arabe considérée comme langue étrangère, selon une loi de 1938, jusqu’à ce que De Gaulle rende son enseignement obligatoire par décret le 25 juillet 1961, les Algériens s’exprimaient dans le dialectal, et c'était chose normale que le théâtre utilise la langue populaire dès sa naissance. D'ailleurs, même dans sa forme pré-théâtrale, l'art dramatique algérien était bel et bien joué en dialectal et s'orientait essentiellement vers des thèmes du terroir. Le théâtre au sens aristotélicien du terme est né donc en 1926 à la même période que l’Etoile Nord Africaine, parti politique né en France réclamant l’indépendance des pays du Maghreb, parti qui a cessé d’être maghrébin pour être exclusivement algérien ensuite. La première pièce écrite en 1926 s’intitule Djoha, de Allalou (1902-1992). Hormis le burlesque et le comique, il faudrait prendre en considération le fait remarquable que Djoha critique les mœurs, les traditions et attribue les problèmes de la société algérienne à des facteurs étrangers (implicitement le colonialisme). Il faut signaler qu’il y avait un lien étroit entre le théâtre et le mouvement national illustré par la tournée de Bachetarzi (1897-1986) dans plusieurs villes françaises, tournée dont les recettes étaient destinées à financer les caisses de l’ENA. La réaction de l’administration coloniale, évidemment ne s’est pas fait attendre : autorisation préalable à toute représentation théâtrale, traduction obligatoire en français, présence obligatoire d’un membre de la police lors de chaque représentation etc. Donc, cette conjoncture et cette situation ont imposé au théâtre algérien un caractère bilingue : pièces écrites en arabe dialectal, jouées en arabe populaire et traduites, pour les besoins de l’administration coloniale, en français.

Rachid Ksentini (1887-1944) Bachetarzi (1897-1986) et Allalou (1902-1992) sont les pionniers de ce théâtre où les thèmes populaires tirés de l’imaginaire algérien (conte et poésie notamment) s’introduisaient dans un univers nouveau. Les pièces

obéissaient d'abord, sur le plan de l'agencement, à la structure théâtrale de type européen, certes, mais se caractérisaient souvent par un fonctionnement circulaire du conte populaire : le comédien incarnait souvent le conteur avec les mêmes accessoires ; Burnous, canne etc. Ainsi, lors de chaque représentation, tradition et modernité se trouvaient conjuguées.

La volonté de redonner à la langue arabe la place qui lui convient faisait partie des aspirations du FLN confirmée officiellement par le congrès de Tripoli en 1961. Ainsi, dès le recouvrement de l'indépendance les différents gouvernements se sont attelés à promouvoir une politique d'arabisation. Le président Ahmed Benbella a rendu, dès 1962, l'enseignement de l'arabe obligatoire, Boumediene l'a accélérée, ainsi elle finit par toucher tous les ministères, les secteurs de l'enseignement etc. L'année 1971 est considérée année de l'arabisation, le 20 janvier 1971 paraît l'ordonnance portant extension 68-92 rendant obligatoire, pour les fonctionnaires, la connaissance de la langue nationale. Le 25 juin de la même année, la justice fut arabisée. Sous Chadli, il a y eu arabisation de l'administration (formulaires et imprimés).

Cette situation est à l'origine de l'éclosion d'un théâtre d'expression plurielle : dialectale, arabe littéraire et française. "Ce plurilinguisme" est, aujourd'hui une spécificité et un caractère du théâtre algérien, ce qui lui procure un statut universel notamment à travers des pièces comme celle de Slimane Benaissa qui s'interroge sur le dialogue et l'interculturel.

Ce tumultueux parcours historique de l'Algérie, depuis l'occupation coloniale, jusqu'à nos jours, et tel que le donnent à constater l'histoire de son théâtre et les autres formes littéraires et artistiques d'hier et d'aujourd'hui, témoignent pratiquement dans leur ensemble, d'un pluralisme linguistique et culturel. D'ailleurs ; là, réside l'une des caractéristiques du théâtre algérien, forgée bien évidemment progressivement, dans le temps.

Langue arabe, l'unique nationale, telle était le discours politique depuis l'indépendance et jusqu'au 2004. Le dialectal n'avait jamais, ou pas assez, bénéficié d'attention de la part des différents gouvernements successifs, ce qui est fort dommage car tout un patrimoine de poésie populaire, parfois de grande qualité, mérite d'être étudié, exploité et de retrouver la place et le statut qui lui revient de droit dans le paysage culturel algérien. Le théâtre algérien n'a cessé, comme on le remarque, pour peu qu'on s'intéresse à lui, d'appeler à la nécessite de mettre en valeur cet enrichissement du pluralisme linguistique. Ainsi, l'arabe dialectal, le français et le berbère, l'ont caractérisé depuis sa naissance. L'humoriste Fellag a bien déclaré : "j'ai été nourri de trois langues, trois cultures, trois dimensions culturelles magnifiques qui sont la culture française, la culture arabe et la culture berbère"(9).

Le théâtre a toujours parlé le dialectal car il s'agit de la langue accessible au peuple. Kateb Yacine, pour se faire, a dû mettre fin à son périple et regagner le pays pour se consacrer à un théâtre de langue populaire et ce dès 1971.

Vu les changements opérés récemment au niveau du paysage politique algérien notamment la reconnaissance de la langue tamazight, ne pouvons-nous pas considérer le théâtre algérien comme précurseur dans son domaine ? Il a su parler au peuple, non seulement, la langue qui lui est accessible, mais surtout il a su le faire profiter de la situation linguistique du pays comme élément enrichissant dans le paysage du pluralisme.

S'agissant du théâtre d'expression tamazight, il semble être né grâce à l'émigration kabyle en France. L'année 1991 peut être retenue comme l'année de naissance du théâtre d'expression kabyle grâce à Fellag avec la pièce Sin-nni (ces deux-là)(10) au théâtre régional de Bejaia. En 1999, toujours au théâtre de Bejaia, la troupe Akal de Ahmed Khoudi avait joué une pièce intitulée Amwin yetra jun Rabi (Comme celui qui attend Dieu). Cette pièce a été présentée d'abord en berbère, en

français et en arabe ensuite. La troupe en question a présenté cette pièce au festival international de Besançon. En 2002, Fatah Hedjal a traduit et fait jouer Roméo et Juliette. Le théâtre d'expression tamazight tient, en Algérie, un festival annuel. Ahderahmane Lounès, précise à propos de ce théâtre, dans la revue UBU, que "les thèmes sont souvent contestataires axés sur la revendication identitaire et culturelle berbère, la liberté d'expression, la condition de la femme, la démocratie, etc."(11). Bouziane Ben Achour, dans le théâtre en mouvement, page 43 nous dit "ce n'est plus l'accent qui fait le kabyle sur scène comme dans le théâtre de Kaci Tizi-Ouzou, mais son univers social et culturel"(12).

Le théâtre de langue française, quant à lui, continue à être publié depuis Kateb Yacine, en passant par Mohamed Dib ou encore Noureddine Abba, mais il a été que rarement porté, dans cette langue, sur la scène algérienne. Certes des étudiants ont monté quelques fois des pièces en français, notamment en 1994, suite à la mise en scène de la colline oubliée de Mouloud Mammeri, mais cela reste une exception.

Le théâtre rappelle, donc, que l'Algérie, porte en effet, dans ses parlers et dans son patrimoine culturel, la marque de toutes ces diversités qui constitue aujourd'hui les traits de la spécificité algérienne de l'arabité, de la berbérité et de la méditerranéité. Autrement dit, le théâtre algérien est, aujourd'hui, d'expression plurielle est naturellement imprégné de multiples caractéristiques culturelles.

Ces caractéristiques culturelles se manifestent notamment à travers les thèmes abordés. En effet, après une période de lutte et de combat représentée par des thèmes souvent laudatifs, le théâtre algérien s'est peu à peu orienté vers une phase d'interrogation et plus tard de contestation.

En fait, à partir de 1969 ce théâtre va porter sur scène des thèmes dont le public n'avait pas l'habitude de voir remis en cause. Des thèmes qui défient les traditions, les tabous voire le

système politique. Avec une pièce de théâtre comme "La femme"(13) pièce écrite collectivement par (GAC) le théâtre algérien opère des brèches qui constitueront la forme générale de la contestation qui est la sienne encore aujourd'hui. : La plupart des thèmes ne sont pas nouveaux : on critique l'ordre social ancien que l'Algérie nouvelle n'a pas éradiqué : "il était plus facile de faire la révolution que de vivre aujourd'hui"(14), dit Mohamed Dib. L'ancien répudie le nouveau et l'étouffe, ainsi est le constat de Kateb Yacine.

Le thème contestataire sous-entendu en Algérie se détache en filigrane dans la pièce "La Femme", révélant dans la société algérienne les contraintes morales envers les femmes Cette critique ne peut que renforcer ce que "La Femme" souhaite dénoncer : l'intolérance envers toute tentative pour dénoncer la condition féminine algérienne.

Rappelons que nous sommes en 1969, bien avant la naissance du code de la famille voire sa réforme. La représentation de cette pièce évoque, la réalité de la condition féminine algérienne étant montrée dans toute l'indécence de son injustice, En effet, un certain nombre de scènes représente à travers la vie quotidienne, l'infériorité de la femme dans la société algérienne. La femme est présentée comme étant une marchandise, qu'on peut acheter et revendre. Cet acte est traduit par l'intervention même d'un professeur d'économie qui va dans ce sens.

Cinq scènes sont interprétées. Un des tableaux présente la mère obligeant sa fille à devenir l'épouse traditionnelle, ses frères lui défendent l'accès aux études au contraire du père qui l'encourage à aller à l'école. Chacun des trois frères représente emblématiquement des membres de la société algérienne : le croyant, le machiste et le bourgeois émancipé Le père quant à lui représente les valeurs morales traditionnelles de l'homme algérien, alors que celles de ses fils sont en pleine mutation.

Une autre pièce tout autant novatrice aussi bien par son

contenu et son thème que par sa structure et sa mise en scène : Mohammed prend ta valise(15) de Kateb Yacine qui a pour thème l'Algérie et l'émigration et a, comme noyau, l'exploitation de l'homme par l'homme.

La dynamique de l'action tient tout au long de la pièce à la rencontre oppresseur/opprimé, colonisateur/colonisé.

Un aspect de cette pièce, dont le public algérien voire tout public musulman n'est guère habitué : la prise à parti de la religion. Le christianisme est maltraité par Yacine, car il se trouve à l'origine de la colonisation. L'Islam à son tour, n'est point épargné. L'auteur se moque, comme dans la poudre d'intelligence, de l'Islam et attaque d'emblée quatre interdits : la femme et la sexualité, l'alcool, la figuration.

Ainsi, durant cette nouvelle phase du pays, l'art dramatique algérien, semble participer à sa manière à habituer le public à une autre approche culturelle plutôt plurielle.

En fin, Slimane Benaissa né en 1934 va porter le débat et la réflexion critique et contestataire sur le patrimoine, l'identité et les contradictions des individus, de la société et des concepts dans ces pièces et notamment dans Boualem Zid el Goudamm(16), Boualem va de l'avant, le fils de l'amertume, et prophète sans Dieu.

Il semble nécessaire, avant d'aborder le théâtre de Slimane Benaïssa, de rappeler l'esprit dans lequel se trouve l'Algérie au début des années soixante-dix, esprit d'où découle la contestation.

Au seuil des années soixante-dix, l'Algérie était en pleine gestation : les nationalisations. Déjà, en 1966, les assurances et les banques avaient été nationalisées, tandis qu'en 1969, la dernière base militaire française, celle de Mers el Kébir, était évacuée. La nationalisation des hydrocarbures a eu lieu en 1971 et l'arabisation, comme on la signalé précédemment, a été mise en place à la même année.

Si pour Abdelkader Alloula (1939-1994), grande figure et

penseur du théâtre algérien de cette période, "La situation du théâtre ne peut être valablement abordée qu'en rapport avec les tendances générales des transformations que connaît le pays", Slimane Benaissa voyait les choses autrement. Comme Kateb Yacine, il se montrait méfiant à l'égard d'un certain discours. Aussi, dans ses pièces, il n'hésitait pas à mettre en scène le tabou. Dans Boualem Zid el Gouddam, deux voyageurs, Boualem et Si Qfali, poussent une charrette qui symbolise l'Algérie, voulant à tout prix aller au "pays du Boualem", terre de justice. Evidemment, Si Qfali n'est pas très enthousiaste, car la destination n'arrange pas les affaires de celui qui symbolise, la classe rétrograde, résidu de bourgeoisie et d'aristocratie.

Les deux compères sont confrontés, tout au long du voyage, à des impondérables et mêmes à des situations très critiques. Si Qfali fait toujours appel à sa pédanterie et à sa haute naissance, au lieu de chercher des solutions pragmatiques aux problèmes, en revanche, Boualem, de souche paysanne et représentant le petit peuple, est prêt à tout faire, même à supporter son compagnon rétrograde, afin d'arriver à son éden socialiste.

Boualam ne nourrit aucun grief à l'encontre de la religion ; il s'oppose, simplement, à ceux qui créent des obstacles au progrès des masses laborieuses, en usant de préceptes religieux, interprétés selon le goût du jour. Si Qfali (le père de la fermeture) représente la tradition, le conservatisme, le passé, son langage est académique, il ne s'exprime qu'en arabe littéraire. C'est un argument, une arme envers Boualem (porte flambeau) qui, lui, incarne l'avenir du monde, révolutionnaire dans ses idées jusque dans sa façon de s'exprimer, l'emploi du vocabulaire et même la grammaire.

La dichotomie Si Qfali/Boualem caractérise cette pièce novatrice dans sa façon de représenter une certaine réalité. Benaissa énonçait, à travers cette pièce, le débat que l'Algérie allait quelques années plus tard.

En effet, la recrudescence de l'opposition islamiste allait

être le tournant décisif dans la vie publique algérienne. L'islamisme greffé depuis toujours à la question nationale va devenir un pôle politique face à la classe politique traditionnelle. Aussi, de nouveaux rapports vont s'établir entre le théâtre algérien et la nouvelle question culturelle. Des écrivains et dramaturges vont s'interroger quant à cette donne. En 1991, Slimane Benaissa, va s'interroger sur les nouvelles orientations du discours religieux, de son instrumentalisation à travers la pièce "au-delà du voile". En 1996, dans "les fils de l'amertume" il propose une analyse de l'acte barbare et terroriste, et en 1999, il pose clairement le problème de la représentation du prophète de l'Islam dans sa pièce "Prophète sans Dieu".

Ainsi, qu'on le veuille ou non, il y une différence substantielle entre les thèmes du théâtre algérien sous l'occupation et ceux voyant le jour sous l'Etat algérien indépendant et notamment à partir des années 90. Ainsi, les pièces de Slimane Benaissa sont autant d'appel à une remise en cause d'un ordre établi en s'interrogeant : Qui sommes-nous ? Où allons-nous ?

Le théâtre, miroir de la société, reflète la réalité socioculturelle, économique et politique de celle-ci, cela, dans plusieurs styles et genres (dramatique, comique, burlesque...). Celui de Slimane Benaïssa, présenté selon différents genres, s'inscrit dans le "théâtre contestataire" allant jusqu'à son degré extrême.

A travers ses pièces théâtrales, cet auteur révolté, dénonce et condamne un système politique figé en perte de crédibilité ou les carences et échecs sont évidents à tous les niveaux. Dans "Au-delà du voile", l'auteur décrit le contexte socioculturel et politique d'une Algérie qui vit un tournant sombre et tragique (l'année 1990-1991). L'intégrisme religieux, le fanatisme, la crise économique aidant, assombrissent le paysage social d'un pays qui compte 70% de jeunes. La femme, a toujours été la première personne ciblée, subissant le poids des traditions, les vicissitudes

d'une vie familiale puis conjugale imprégnée d'un système de valeurs dépassé. C'est surtout, la génération des femmes analphabètes, soumises, "écrasées" par le poids des traditions ancestrales, vivant dans l'ombre du spectre du "père", du frère et plus tard celui du conjoint.

Les deux rôles joués par les personnages (deux femmes), illustrent véritablement ce conflit de générations de femmes (traditionnelles – modernes). Slimane Benaïssa utilise le discours populaire, spontané, celui du citoyen moyen, celui des régions rurales, afin de mettre en évidence les contradictions, conflits et mondes opposés de ces deux générations de femmes.

Tous les thèmes évoqués, l'intégrisme religieux, le poids des traditions, l'exil, le statut de la femme dans la société sont traités de façon directe, forte, quasi-agressive. Cela exprime en fait la révolte de l'auteur qui fait une sorte d'exorcisme du non-sens, des contradictions, des non-dits, du déchirement d'une société en mutation entravée par un mouvement obscurantiste, imposant des modèles étrangers à la société algérienne. Ainsi, au sujet du "Hidjab, le voile", la jeune femme (la cadette) dira : "Si je devais porter un voile, ce serait selon notre tradition. Ma mère n'a jamais connu cet habit".

L'auteur mettant en évidence la soumission et la résignation de la génération aînée fera répondre son personnage de la manière suivante : "maintenant que nous le connaissons, on le porte. Il est arrivé presque à domicile et tu veux le rejeter..."(17).

Dans une autre pièce théâtrale intitulée "les fils de l'amertume"(18) Slimane Benaïssa s'interroge, et donne l'occasion au public de le faire, sur des thèmes actuels de la réalité algérienne : Le terrorisme aveugle. La République, la démocratie, le progrès tant scientifique, économique que socioculturel, en péril en Algérie, font l'objet de la révolte de l'auteur dans cette pièce.

Slimane Benaïssa dénonce et condamne non seulement la barbarie des terroristes, mais fustige avec rage le non-sens, les

aberrations et les graves dérives du système défaillant et responsable de la situation dramatique dans laquelle a sombré l'Algérie.

En conséquence, Slimane Benaïssa se révolte contre le préjudice porté à la Mémoire, à l'Histoire et à la Religion de tout un peuple. Mémoire que l'on veut occulter, une Histoire trahie, falsifiée et une religion modifiée, réadaptée aux fins machiavéliques d'hommes voulant le monopole du pouvoir.

Dénonçant cela dans sa pièce théâtrale "les fils de l'amertume", Slimane Benaïssa traduit la dure et amère réalité en faisant jouer des personnages symbole : Youcef "le journaliste", Farid "le terroriste", devenant des "frères ennemis" dans une guerre fratricide. Celle où les démocrates, intellectuels, artistes, éléments des services de sécurité et femmes émancipées sont menacés de mort.

Slimane Benaïssa crie sa rage contre l'absurde, exprime sa déchirure face à un peuple meurtri, tout au long de sa pièce à travers ses personnages.

De même, l'auteur parle d'une ancestralité devenue en prismes, à plusieurs facettes, incarnée par l'"ancêtre-mémoire", l'"ancêtre-histoire", l'"ancêtre-futur" et une ancestralité exclusivement religieuse, imposée, désignée par le terme "émir".

La contestation de Slimane Benaïssa est portée sur la "scène internationale" pour "élargir l'auditoire et tendre ainsi vers l'universel", comme il l'affirme.

Il le fera par ce qui est inhérent à l'être humain : l'émotion. En effet, par le rire, les larmes, le public pénètre cette réalité, en symbiose avec les personnages, il la vit même. De cette manière, Slimane Benaïssa n'effectue pas seulement son propre "psychodrame" mais aussi celui du peuple algérien. L'utilisation du discours à l'aide de "narrateurs" est une façon, chez l'auteur, d'"accrocher" le public dans un moment solennel pour la prise de conscience d'une réalité grave et sa sensibilisation aux notions de l'absurde et de la remise en cause de situations et valeurs figées

et sclérosantes.

Le thème de la religion est l'objet d'une interrogation quasi-permanente chez l'auteur. Il est présent, comme on vient de le voir, dans les pièces "au-delà du voile" et "les fils de l'amertume" où Slimane Benaïssa établit en grande partie un état de faits, la manière où la religion est assimilée, conçue et vécue par différentes catégories sociales. Cependant, à travers certains passages, l'auteur exprime sa propre vision de la religion, ses interrogations, dévoilant un état d'anxiété générée par le doute. Cet état, il le projette sur "la scène" par la dynamique d'un jeu de rôles délivrant les non-dits, les sujets tabous. Le monologue est justement un moyen d'exprimer cela dans le théâtre de l'auteur.

Dans "prophètes sans Dieu"(19), Slimane Benaïssa décrit l'état de tout individu face au premier enseignement de la religion. Il s'agit des premières interrogations, des premières "croyances" innocentes et naïves dans la vie de l'être humain quelle que soit son origine ou sa confession. Par l'"auteur-enfant", Slimane Benaïssa présente le prototype humain face à l'existence de Dieu et de ses prophètes avec l'ambivalence angoisse-assurance, certitude - doute.

L'auteur effectue en fait une sorte de transposition des conflits entre croyants, non-croyants et entre croyants de confessions différentes (prophètes différents), depuis l'aube des religions jusqu'à notre époque. Si Moise et Jésus ont répondu à l'appel de l'auteur, "le prophète de l'Islam" ne se présente pas, ce qui chagrine non seulement les deux autres prophètes mais l'auteur aussi. En effet, la représentation du prophète, dans le théâtre ou le cinéma, reste jusqu'à nos jours un sujet tabou. Certes, il existe des pièces de théâtre et des films qui dénoncent le fanatisme religieux, Youcef Chahine, au-delà du voile de Slimane Benaissa etc., mais il est presque impossible pour un cinéaste ou un metteur en scène de représenter le prophète, ou de remettre en question la religion elle-même ou sa place dans la

société.

"Prophète sans Dieu" est une pièce qui s'interroge sur les religions et sur leur raison d'être. En cette époque d'interrogations sur la coexistence et sur le dialogue des peuples et des cultures, Slimane Benaïssa vient, rappeler que les trois prophètes sont tous fils d'Abraham et qu'ils prêchent le même Dieu.

La pièce ne pouvant déboucher sans le prophète de l'Islam, les acteurs et l'auteur se lancent dans des considérations sur le théâtre. L'auteur se définit comme un "Prophète sans dieu" et le théâtre est proposé comme une sorte de religion qui permet aux auteurs, aux acteurs et au public de dépasser le quotidien.

En un mot, Slimane Benaïssa trouve dans le théâtre, dans le pluralisme culturel, dans le métissage, grâce l'inter culturalité et à la tolérance, un enrichissement et une voie vers le dialogue renforçant la démocratie vraie.

Aujourd'hui, il est indéniable que le nouveau théâtre algérien d'expression plurielle s'est sensiblement diversifié, plus de quarante ans après le recouvrement de l'indépendance nationale, opérant notamment la transition vers d'autres thématiques succédant au thème de résistance et de combat prônée d'avant 1962 : Les pièces en langue arabe, en tamazight ou en français ont ainsi résolument pris leurs distances vis-à-vis du théâtre des années soixante et soixante-dix, dit d'engagement. Et, des auteurs, comme Slimane Bénaissa, et d'autres, écrivent de plus en plus dans deux langues en même temps, l'arabe et le français, voire tamazight. Ce plurilinguisme de l'Algérie, est à valoriser et promouvoir, aux côtés du dialectal populaire à parfaire.

Tel est le défi, que le théâtre algérien semble avoir lancé comme volonté d'aller de l'avant, pour tenter le renouvellement des langages et des thématiques, plus en adéquation avec les nouvelles réalités de l'ère de la mondialisation multiculturelle.

Notes :

1 - Le poète Ahmed Chaouki est né au Caire en 1863, a grandi dans le palais royal et est décédé en 1932. Il a étudié en Egypte puis en France. Il est considéré comme étant le poète arabe des temps modernes et le prince des poètes. Ahmed Chaouki a écrit plusieurs poèmes et pièces de théâtre qui sont connus partout dans le monde arabe surtout par les admirateurs de la poésie.

2 - Henri Pérès : Ahmed Chaouki Années de jeunesses et de formation intellectuelle en Egypte et en France, in Annales de l'Institut des Etudes Orientales, Alger 1936, p. 339.

3 - Bulletin de l'enseignement des Indigènes de l'Académie d'Alger, 1898.

4 - Ibid., Alger 1906.

5 - Jacques Berque : Les Arabes d'hier à demain, Seuil, Paris 1969.

6 - Dramaturge Libano-égyptien et militant panarabe, il effectua, en 1921, une tournée dans toute l'Afrique du Nord (Cf. A. Roth : Le théâtre algérien de langue dialectale, Maspero, Paris 1967.

7 - Algérie Actualité, N° 1136, du 23 au 29 juillet 1987, p. 16.

8 - Association présidée par Ben Badis (1889-1940) considéré comme réformateur et initiateur de la renaissance en Algérie (Cf. Jean Déjeux : La littérature algérienne contemporaine, P.U.F., Paris 1979, p. 128.

9 - Fellag : Le théâtre algérien est dans la rue, entretien avec Chantal Boiron, in UBU, N° 27/28, 2003, pp. 55-59.

10 - Ibid.

11 - Ibid.

12 - Bouziane Ben Achour : Le théâtre en mouvement, Ed. Dar el Gharb, Oran 2002.

13 - Cf. Roselyne Baffet : Tradition théâtrale et modernité en Algérie, Ed. L'Harmattan, Paris.

14 - Ibid.

15 - Kateb Yacine : Boucherie de l'espérance, Seuil, Paris 1999, p. 205.

16 - Pièce écrite (non publiée) en 1974.

17 - Slimane Bénaissa : Au-delà du voile, Editions Lansmann, Belgique 1991, p. 23.

18 - Slimane Bénaissa : Les fils de l'amertume, Ed. Lansmann, Belgique 1996.

19 - Slimane Bénaissa : Prophètes sans Dieu, Ed. Lansmann, Belgique 1999.

Références :

1 - Algérie Actualité, N° 1136, du 23 au 29 juillet 1987.

2 - Baffet, Roselyne : Tradition théâtrale et modernité en Algérie, Ed. L'Harmattan, Paris.

3 - Ben Achour, Bouziane : Le théâtre en mouvement, Ed. Dar el Gharb,

Oran 2002.
4 - Bénaissa, Slimane : Au-delà du voile, Editions Lansmann, Belgique 1991.
5 - Bénaissa, Slimane : Les fils de l'amertume, Ed. Lansmann, Belgique 1996.
6 - Bénaissa, Slimane : Prophètes sans Dieu, Ed. Lansmann, Belgique 1999.
7 - Berque, Jacques : Les Arabes d'hier à demain, Seuil, Paris 1969.
8 - Bulletin de l'enseignement des Indigènes de l'Académie d'Alger, 1898.
9 - Déjeux, Jean : La littérature algérienne contemporaine, P.U.F., Paris 1979.
10 - Fellag : Le théâtre algérien est dans la rue, entretien avec Chantal Boiron, in UBU, N° 27/28, 2003.
11 - Pérès, Henri : Ahmed Chaouki Années de jeunesses et de formation intellectuelle en Egypte et en France, in Annales de l'Institut des Etudes Orientales, Alger 1936.
12 - Roth, A.: Le théâtre algérien de langue dialectale, Maspero, Paris 1967.
13 - Yacine, Kateb : Boucherie de l'espérance, Seuil, Paris 1999.

Revue Annales du patrimoine, N° 8, 2008, pp. 35 - 54
ISSN 1112-5020

Desire and Paralysis in James Joyce's "Dubliners" and Mohammed Dib's "La grande maison"

Amar Guendouzi
University of Tizi-Ouzou, Algeria

Abstract:

This article suggests a comparative study of the theme of desire and paralysis in two authors belonging to two different literary traditions. The works in question are "La grande maison" by Algerian Mohammed Dib and "Dubliners" by Irishman James Joyce. The hypothesis of this comparison is that the two authors wrote in similar socio-political contexts, characterized by oppression. This affinity at the level of the writing context has induced analogies at the thematic level, where the themes of desire and paralysis appear as the most striking images.

Keywords:

comparison, desire, paralysis, Mohammed Dib, James Joyce.

Le désir et la paralysie dans "Les Dublinois" de James Joyce et "La grande maison" de Mohammed Dib

Ammar Guendouzi
Université de Tizi-Ouzou, Algérie

Résumé :

Cet article propose une étude comparée du thème du désir et paralysie chez deux auteurs appartenant à deux traditions littéraires différentes. Les œuvres en question sont La grande maison de l'algérien Mohammed Dib et Gens de Dublin de l'irlandais James Joyce. L'hypothèse de cette comparaison est que les deux auteurs ont écrit dans des contextes socio-politiques similaires, caractérisés par l'oppression. Cette affinité au niveau du contexte d'écriture a induit des analogies au niveau thématique, où les thèmes du désir et de paralysie figurent comme les images les plus marquantes.

Mots-clés :

comparaison, désir, paralysie, Mohamed Dib, James Joyce.

The following paper attempts a comparative study between the novel of the Algerian writer Mohammed Dib "La grande maison"(1) and James Joyce’s collection of short stories

Publié le : 15/9/2008
amar-guendouzi@ummto.dz
© Université de Mostaganem, Algérie 2008

"Dubliners"(2). Even though critics have not yet undertaken this task, we think that the similarities between the two fictions are striking enough in order to prompt a comparative analysis. The similarities may stem from a possible influence exerted by Joyce on his Algerian counterpart. Considering the Irish writer's worldwide reputation and Dib's mastery of the English language, the critical category of influence is indeed very probable. However, this alternative seems too easy to vindicate the comparison, particularly because it is difficult to detect any kind of "Bloomean" anxiety(3) in Dib's narrative. Therefore, rather than to jump on the intertextual or influence types of studies, we prefer to rely on literary analogy in order to situate the kind of comparative relationship that "La grande maison" bears to "Dubliners". Isidore Okpewho's article "Comparatism and Separatism in African Literature"(4) provides an interesting definition of analogy and influence studies, and may help to vindicate our choice of this literary category.

According to Okpewho analogy studies explore the political, social, economic, and cultural contexts that make possible the literary and ideological convergence between writers. As an organised line of research, they rest on the school of thought called "evolutionism". Okpewho argues that writers are likely to produce similar works even if they live in societies widely separated from one another in space and time, provided that they have experienced similar "enabling conditions"(5). As regards influence studies, their main objective is to document the indebtedness of a literary work to particular sources and traditions. Such types of comparative scholarship rest on the school of thought that Okpewho calls "diffusionism". The similarities are often the result of the various contacts between peoples and their culture. In our view, analogies in contexts and life experiences apply more forcefully than any other influence study on the comparative relationship that binds Dib's "La grande maison" to Joyce's "Dubliners", since the Algerian novelist

experienced an intellectual life very much like Joyce's artistic career, and the colonial history of Algeria reveals a tradition of resistance which is highly evocative of the successive revolts of the Irish against the English invaders.

"La grande maison" is comparable to "Dubliners" because the task undertaken by Dib seems as "emancipatory" as Joyce's intentions in "Dubliners". To sum it up, we can say that like his Irish counterpart, who fought openly in order to challenge the spiritual ascendancy of the Irish Roman Catholic Church over the Irish mentality and its encroachment on both the collective desire and the individual will, Dib, too, devoted his art to the task of rehabilitating the humanity of his people who were the servants of French imperialism. To achieve their tasks, the two writers had first to rebel against the authorities under the shade of which they respectively grew up. They also espoused the cause of the nationalists and took open side with their oppressed people.

Finally, they also adopted a realist mode of writing whose ideology is based on the art of representing reality in all its ugliness in order to denounce the state of degeneration attained by their respective countries. In the subsequent investigation, we shall dwell on all these aspects of Dib's and Joyce's life experiences and their socio-political contexts, because they are further evidence of the two writers' literary affinity. In the analysis proper, we shall be concerned with the way Dib and Joyce keep feeding their respective narratives with images of paralysis, failure, and inhibition with the aims of translating the agonies of their people and challenging the established political powers. Our purpose will be to comment on the themes of desire and paralysis and show the extent to which the Algerian reality under French colonialism was close to the Irish condition under the authority of the Catholic clergy. We shall also show that the nature of oppression has always to do with the paralysis of desire, and that one of its universal manifestations is the inhibition of the will.

In a well-known passage of "A Portrait of the Artist as a Young Man"(6), Joyce shows young Stephen Dedalus participating in a three days retreat given in honour of Saint Francis Xavier in the Jesuit school. Joyce explains that unlike all his peers who participate in the ceremony in order to sharpen their faith in death, judgement, Hell, and Heaven, Stephen means his participation as an act of penitence for the sin of adultery he has committed with a prostitute. During the whole retreat, Stephen displays a great zeal and a sincere regret so as to reach the ultimate act of atonement which would help him confess his sin and throw off the burden of evil. Yet, in spite of its emotional force and its religious motivation, Stephen's retreat turns to be a piece of irony at the end of the novel. Indeed, by the time he reaches artistic maturity, it is his religious education that Stephen sees as a yoke to cast away in order to break free from the spiritual shackles of the Irish clergy. His new beliefs and his dedication to art have prompted him to consider intellectual independence as a vital pre-requisite for the success of both his own artistic career and any revolutionary change in Ireland.

Stephen's / Joyce's withdrawal from the Irish clergy reveals a Promethean dimension. In his autobiographical novel, Joyce alludes to the myth of Prometheus in the words of his aunt Dante, who cries after young Stephen: "apologise / Pull out his eyes / Pull out his eyes / apologise"(7). These words echo the same fate that befell Prometheus after his betrayal of Zeus. At the end of the novel, when Stephen declines priesthood and repudiates the Church of Ireland, the incarnation becomes complete. Stephen has definitely made the "heroic crossing" from the world of gods i.e. the Irish clergy, to the world of common humanity i.e. the Irish people. His crossing is accompanied by the wish to serve his people and "to encounter for the millionth time the reality of experience and to forge in the smithy of my soul the uncreated conscience of my race"(8).

During his youth, Dib too led a life similar to Joyce's

Promethean-like career. Born to a poor family in 1920, he lived and studied in the French school of Tlemcen, a relatively urban town in Western Algeria. By virtue of his education, he became among the first Algerian elite formed in the colonial school. These elite were given education and instruction in order to absorb the coloniser’s culture, to sympathise with its ‘civilising’ mission, and serve as intermediaries between the colonial authorities and the natives. However, as soon as he achieved his intellectual maturity, Dib turned to militant journalism in "Alger Republicain" newspaper, and joined the Communist Party. By the time he published "La grande maison", he had already versed in the nationalist claim and embarked on a long struggle against the colonial presence in Algeria.

The reasons behind Joyce’s and Dib’s repudiation of their childhood education should be sought in the social and political contexts that prevailed during their coming to artistic maturity. In 1906, when Joyce completed "Dubliners", Ireland was still an English colony, and in spite of all the nationalist agitation of the previous decades, it was not granted the Home Rule status. The failure of the Irish nationalists to engage a new relationship with England was attributed to the perverse attitude of the Irish Roman Catholic Church that had retrieved its support to the charismatic nationalist leader James Stuart Parnell and undermined the nationalists’ efforts at achieving the desired autonomy. After the fall of Parnell, the Irish unity shattered and the power of the Church grew increasingly political. Taking profit out of the disintegration of the political parties, the religious institution worked to extend its influence over the political sphere, and to prevent the planting of the seeds of European Enlightenment thoughts on Irish soil. Its frequent interference in political matters compounded the complex situation of Ireland, and contributed to the maintaining of a "status quo" whereby the hopes of the Irish revolution became illusions, and the dream of Ireland’s unity, a utopia.

The context in which "Dubliners" was published recalls in many ways the Algerian scene in the beginning of the 1950's. In 1930, when Dib was only ten, the colonial authorities celebrated the centenary of the French occupation of Algeria. The latter was the oldest and the biggest French colony in Africa. On this account, the colonial power proclaimed its wish to make it the model of its superior culture and the example of its firm presence in the continent. Yet, less than ten years after this event, France entered World War II and underwent a terrible defeat at the hand of the German army. The years that followed its capitulation were depressing for its people, and particularly disastrous for its overseas subjects. In Algeria, the indigenous populations endured harsh living conditions among shortcomings in food, harvests, and employment. Besides, the political scene was closed upon their grievances, and prisons thronged with political activists. On May 8th, 1945, when the world rejoiced at the end of World War II, the Algerian populations, too, went out celebrating the happy event and claiming their own freedom. Unfortunately, the demonstrators were faced with fire, and thousands of people were massacred to death(9).

The events of May 8th, 1945 massacres clouded the hopes for Algerian independence as much as Parnell's betrayal sanctioned once for all the Irish disunity. Nevertheless, even if the two events plunged the two countries in unprecedented turmoil, they also impelled their respective intellectuals to take their responsibilities over the situations in the countries. Joyce and Dib are thus counted among the products of Irish and Algerian artistic Renaissance, who took it upon themselves to support the cause of the nationalists and to take up the task of freeing the countries. Their early works bear strong testimonies of their sympathies toward the suffering of their people and their loyal commitment to the nationalists' ideals. In his defence of "Dubliners", Joyce interpreted his collection of short stories in terms highly evocative of Dib's motives in writing "La grande maison", and

declared that his intention was "to give" Dublin to the world; a task that, in his view, had never been achieved before him. Joyce insisted also that Dubliners was "the first step towards the spiritual "liberation" of (his) country" and added: "Dublin would find it an unwelcome sight, but Dublin and Ireland would be "liberated" by it" (my emphasis)[(10)].

In his effort to present his native city to the world, Joyce shifted his narrative away from the celebratory narratives of the Celtic Twilight and inscribed it in the line of nineteenth century European realist masters, namely Flaubert, Tolstoy, and Ibsen. He also explored naturalistic possibilities in Dublin urban life and borrowed insights from the philosophy of Nietzsche and Freud. The result became neither a romanticisation of Irish provincial life, in the manner of the Irish Revival poets, nor a surface record of mundane local customs, in the manner of local colour writers. Joyce's achievement was rather a profound dissection of personal behaviour and communal condition, an exposition of social contradictions and a denunciation of religious orthodoxy. It has owned his collection of short stories an outstanding place among the best European naturalist writings that have ever succeeded to describe the life in modern cities and its encroachment on the individual will and the collective desire.

The process through which Joyce "gave" Dublin to the world and commented on its social evils is not far removed from Dib's rendition of the Algerian reality on the eve of World War II. In "La grande maison", the Algerian writer relied on a closer realist mode of representation in order to reach a faithful exposition of the Algerian condition and a true replication of its people's sufferings. His realist mode of writing was supported by a naturalist stance that recorded the social life in Tlemcen in its minutest detail, and scrutinised both the existential and social tensions. In the end, Dib's first fiction became an emancipatory narrative, like Joyce's "Dubliners", because it has succeeded to throw insights into the psychology of the colonised and lend him

a voice to express his plight; a voice that had been denied to him by the colonial power, as much as the voice of the Irish was silenced by the ideology of their Church.

To appreciate more the artistic as well as the ideological achievements of Dib's first novel, one may contrast it with the literary tradition which characterised the first narratives written in French by Algerian writers. Two of those writings were Abdelkader Hadj Hamou's "Zohra, la femme du mineur" (1925) and Ould Cheikh's "Myriem dans les palmes" (1936). These narratives were exotic-like stories with pronounced ethnographic traits. Their authors are novelists who evidence what Frantz Fanon has qualified in his "The Wretched of the Earth" as "unqualified assimilated"(11). Hadj Hamou's and Ould Cheikh's artistic endeavours were the tapping of the folkloric aspects of native life for the sake of entertaining the metropolitan craving for alien customs. On the whole, the two novelists had so much been interested in recording the indigenous traditions and praising the national past that they lost grip with the struggle of their people and became estranged from the reality of their country.

The understanding of Joyce's and Dib's recourse to the realist/naturalist mode of writing is crucial to the appraisal of "Dubliners" and "La grande maison"*.* Writing about his piece of fiction, the Irish writer explained that his task had been guided by the desire to make Dublin sound like "the centre of paralysis". In other words, paralysis is the motif which governs the reading of all the short stories and connects them together. As it often involves the theme of desire to which it stands as the antithesis, the theme of paralysis betrays the naturalist propensities of early Joyce, and provides the best perspective to analyse "Dubliners"; naturalism and myth are, in Northrop Frye's "Anatomy of Criticism" (1957), the two poles of representation, the one involving a world of bondage and repression, the other the representation of action at the probable limit of desire(12).

Whatever the issue addressed in "La grande maison" and in every short story that composes "Dubliners", and whatever the source of inspiration of each writer, the true "hero" in Dib's narrative, as well as all Joyce's stories, is never one of their characters, but the residence of Dar-Sbitar and the city of Dublin, respectively. By Dar-Sbitar and Dublin we mean the physical, social, and spiritual environment that surrounds, directs, and oppresses the characters and their desire. For Joyce's city and Dib's "big house" are respectively held as the prototypes of Irish and Algerian conditions, and the samples of life they represent are meant to evoke the prevailing situations in the two countries. Therefore, any analysis of "Dubliners" and "La grande maison" ought to start with the examination of the settings of Dublin and Dar-Sbitar, the two places that lend their names to the two fictions.

The image that Joyce draws of the capital city of Ireland is complex, though in its complexity there is neither sophistication, nor refinement, nor even the slightest excitement that one finds, for example, in Sandburg's "Chicago". Instead, Dublin is described as a "dirty" (p. 82) city, made of "mean, modern, and pretentious" (p. 119) suburbs, "ruinous houses" (p. 35), and "dull inelegant" streets (p. 79). Its environment smacks of confinement, gloom, and dust. For instance, in "Araby", the little boy lives in "high, cold, empty, and gloomy" rooms (p. 33); in "Eveline", the girl looks at the "little brown houses" (p. 37) and wonders "where on earth all the dust comes from" (p. 38); in "A Painful Case", M. Dufffy dwells in "an old sombre house" (p. 119). All these examples picture Dublin as a big prison house, where the air smells nasty and the characters suffer confinement. The prison motif is also sustained by the oppression that hangs over the head of all the characters and their continuous longing for escape.

In his portrayal of Tlemcen, Dib, too, conveys an atmosphere as mean as Joyce's Dublin. His descriptions overlook the European district of the town and stress its suburb,

particularly the residence of Dar-Sbitar. The suburb is an irksome place made of small houses and a maze of small sombre streets. In summer days and in the heat of August, the sky "vomissait des tourbillons de mouches que des odeurs de fosses attiraient. Ces journées lâchaient sur le quartier une puanteur subtile, tenace, de charogne que ni les coups d'air, ni la chute de température nocturne ne parvenaient à défaire" (p. 101). Dar-Sbitar rises amid this blazing atmosphere, at the very back of the back town. It is a "big house", not indeed in terms of space, but in terms of the number of people it shelters and the amount of misery and resentment it bears. Its inhabitants have come to live in it simply because they couldn't afford a decent living elsewhere. With time, they have come to see it not as an opportunity, but a "prison" (p. 115) that contains all their anger and hides all their wretchedness.

The closed setting of Dar-Sbitar offers an interesting parallel with Mrs Mooney's pension in Joyce's "The Boarding House", for the Algerian collective residence represents the kind and quality of social interactions in Tlemcen, as much as the pension epitomises public life in Dublin. The love story that takes place in the boarding house between the educated Mr Doran and Mrs Mooney's daughter, Polly, expounds many aspects of Irish social life and elicits its "code of honour". Thus, the gossip that had followed the discovery of the affair aroused an air of scandal that informs the ominous contiguity of Dublin's folk life and elucidates its repressive quality - after all, as Joyce himself puts it, "Dublin is such a small city: everyone knows everyone else's business" (p. 71).

Besides, when the affair reaches the proportions of a scandal, Mr Doran is left with only two alternatives: either to marry Polly or run away. But before the turning of the events, and before Mrs Mooney's shrewdness, Doran dismisses promptly the second option and acquiesces to marry Polly, though he knows that his family would look down at her and scorn his

behaviour. In fact, his choice appears to be no less than a surrender to Dublin's code of honour and a vow of powerlessness before its conservative values.

The tight social relationships in Dar-Sbitar partake of the same code of honour and mutual tensions as the atmosphere in Mrs Mooney's boarding house. For example, in Omar's residence, confidentiality is a strictly observed rule of behaviour, for no one is immune either against the folk gossip, or the evil of the "bad eye". In addition, the public opinion chastises pitilessly anyone who dares transgress the rules of "decent" behaviour, even if his / her demeanour has only involved him / her in the boasting of a piece of meat or an amount of potatoes. And when the breach has to deal with a question of honour, the offender is repudiated and driven out of the community. This fate has befallen upon Omar's cousin who, in her poverty, has had a prohibited relationship with a stranger in order to provide for the needs of her family. Her proscribed behaviour has aroused the reprobation of everybody, and owned her the scorn of her brother Mourad who has sworn to kill her and to avenge the honour of the family.

However, love between adults is not the only love banished from the world of Dar-Sbitar and Dublin. Love between children, too, is repressed and reprimanded. In "Dubliners", Joyce exploits the children's eagerness for fantasy and romance in order to implement a number of plots of desire which are all unfulfilled and untoward. For if love is among the best stimuli of desire in the world, the hearts of children are its best recipients. The child's sense of wonder knows indeed no limit, and his love involves pure and sincere emotions of affection, passion, and compassion, whereby the lover and the beloved experience great moments of happiness. And when this kind of ideal love is applied to a blasted world such as the one of Dublin, or any world indeed, the "unworthiness" of the actual life appears in all its ugliness and meanness.

It is in "Eveline" and "Araby" that Joyce draws plots of desire

involving children. In "Araby", the boy feels a Platonic passion for the sister of his friend Mangan. Her image accompanies him everywhere, "even in places the most hostile to romance" (p. 30). And when his mind recalls her lovely face, his eyes are filled with tears, and "a flood from (his) heart (seems) to pour itself out into (his) bosom" (p. 31). The sway of Mangan’s sister on the boy’s imagination is such that his resolution to bring her something from the bazaar - something that is likely to stand for the token of his affection and/or adoration - transfigures reality for him into an "ugly monotonous child’s play" (p. 33), completely removed from that "eastern enchantment" cast upon him by his romantic quest.

As regards "Eveline", the love story is woven between young Eveline and a sailor named Frank. Eveline is a girl bereft of mother, and the only daughter of her father’s three children. Since the death of her mother, she has endorsed the responsibility over the household, and endured the harshness of her job in Miss Gavan’s stores. The ruthlessness of her drunkard father has increased her anxieties, and given her palpitations. But since she has known Frank, things are no longer what they used to be. His tales of distant countries soothed her sufferings and provided an outlet for her imagination through which she wants to consecrate her right to happiness. In her lonely existence, Frank has become the only issue of escape and the brightest promise of a better tomorrow. Yet when the time to elope with Frank reaps, Eveline relinquishes all her hopes and forsakes Frank. In fact, her education as well as her religion interpose between her and her desire and force her to abandon her dreams.

Eveline’s incapacity to follow Frank is a motif of paralysis. It suggests the Irish incapacity to overcome the Irish orthodox values which strangle individual liberties and hinder social emancipation. Its tragic outcome is similar to the disillusionment of the little boy in "Araby" in his journey to the bazaar. In the two

stories, Joyce achieved plots of unfulfilled desire, whereby the desire of the protagonists is heightened only to lead to disappointments and frustrations. His aim was to stress the "unidealised existence" of the Irish and to underscore the implacability of its code of respectable behaviour.

The protagonists of "Eveline" and "Araby" are not without reminding us young Omar in "La grande maison". Omar, too, is a boy prone to believe in the dream world of romance. Actually, because of his age, neither the social conservatism of Dar-Sbitar, nor its crippled environment, nor even his mother’s violence can stand between him and his desire. His romantic impulse is thus given free run through the outlet of his relationship with Zhor. But his involvement remains a secret affair, because he is aware that boys/girls, as much as men/women, relationships are severely reproved in Dar-Sbitar. In fact, Omar’s initiation to the notion of love is achieved only through his mother’s secret chatter with Zina about stories of infidelity. This is why in his first meetings with Zina’s daughter he remains circumspect and wary. Dib describes Zina’s first meeting with Omar in the following words:

Elle lui lança par trois fois son appel ; au dernier, il y alla. Elle s’approcha de lui. Il la sentait debout contre son corps, dont la tiédeur l’envahit. Soudain, elle lui donna un violent coup de genou dans l’aine. Omar jeta un petit cri et tomba à terre en sanglotant. Zhor se pencha sur lui et lui bâillonnât la bouche de sa main. Il dut s’immobiliser pour ne pas être étouffé; il se tint tranquille. La main de la jeune fille glissa le long du corps d’Omar sans difficulté… Puis elle fut secouée de frissons. Plusieurs fois elle essaya de caresser l’enfant, mais ses efforts demeurèrent vains : "elle n’arrivait plus à surmonter l’indécision qui paralysait ses mouvements" (p. 78 my emphasis).

Zina’s furtive and superficial flirtations with Omar attest of the orthodoxy of the Algerian manners. They are also further evidence that love is a taboo, and that the male/female

encounters are proscribed.

What comes out of all the analysis above is that Dar-Sbitar's code of honour and Dublin's priggish virtues are among the most sinister agents of paralysis in "La grande maison" and "Dubliners". They reveal two communities closed on themselves, living in a condition of bondage, and incapable of any salutary change. Joyce holds the religious institution of the Church responsible for the wretched predicament of the Irish, whereas Dib indicts the colonial system for the sufferings of his people. The short story in which the Irish writer incriminates the teaching of the Church is "An Encounter". The latter illustrates how the religious teachings of Ireland work to repress the imagination of children and to stultify their desire. It is narrated by a schoolboy who relates that Joe Dillon, one of his schoolmates, has introduced the class to the stories of the Wild West, such as "The Union Jack, Pluck, and The Halfpenny Marvel". The boy adds that these tales of adventure diffused a "spirit of unruliness" (p. 18) among the pupils, and "opened doors of escape" (p. 19) to them. But when Father Butler discovers the affair, he reacts vehemently and forbids the boys to read such "rubbish" and "wretched stuff", written by some "wretched fellow who writes these things for a drink" (p. 19). Father Butler's reaction illustrates the will of all oppressors to control the education of children, because they are aware of the subversive result which may stem from their readings.

The theme of education in "An Encounter" reminds us the "lesson of moral" in the school scene in Dib's "La grande maison". The lesson deals with the concept of 'mother country' and intimates that the mother country of the young Algerian boys is France. During the course, Omar feels that all the lesson, like all the teachings in the school, is but a set of lies (Cf. p. 21). His impressions are shared by his friends and sustained by the schoolmaster himself who is at pain to explain the meaning of the concept to the pupils. Thus, M. Hassen keeps appealing to

"solemn accents" in order to confer consistency and significance to the inherent fallacies of his lesson. Nonetheless, his solemnity is of no help, since Omar and his schoolmates exhibit attention only in so far as it allows them to avoid the big stick of the schoolmaster. The violence of the latter appears, thus, as the main motive which prompts the presence of the pupils and keeps them in the class. It suggests the coercive nature of the colonial education and the force through which it maintains its ideological subjection of the natives. It also reads as Dib's open denunciation of the colonial fallacies, whose main catchword was "nos ancêtres les gaullois".

Among other examples of paralysis in "Dubliners" and "La grande maison", Father James Flynn and Omar's grand mother, Mama, are the starkest ones. On account of their physical disabilities, the two characters stand as symbolic figures that evoke the spiritual paralysis of the two countries. To begin with, Flynn's story is one of faith and devotion leading to disappointment and despair. During all his office in the Church, he had had a strong bond to the ideology of the Irish clergy, though his understanding of theology had always been superficial. But when he broke the chalice which contains the mind of God, his life was radically transformed. In the simplicity of his mind and education, he thought that the sky would fall upon his head. But to his great disillusion, nothing happened, and no supernatural power took heed of his deed.

As a consequence, Flynn became a "disappointed man" (p. 16), who could no longer reconcile his "sacrilegious" behaviour with his literal beliefs. Because he could neither bear living in a spiritual contradiction, nor withdrawing from an ecclesiastic function that he no longer believed in, his mind turned mad. He began, then, "to mope by himself, talking to no one and wandering about by himself" (p. 17), and in his endless retreats, he was often found "in the dark, in his confession box, wide awake and laughing-like softly to himself".

Flynn's paralysis is symbolic of all Ireland. It suggests the incapacity of the Irish to depart from their archaic way of living, and to initiate any revolutionary change in the country. In some respects, every character in "Dubliners" undergoes a crisis similar to that of Flynn and shares something of his inner contradiction. For instance, Eveline cannot elope with Frank because of the promise she made to her mother to keep the home together; Little Chandler too cannot emigrate to London like his friend Gallaher because he has a wife and a child to support; likewise, Gabriel Conroy cannot express honestly what he feels for his aunts' party, because their tradition and its protocols are much more powerful than all his oratory skills. In the end, like Flynn, all these characters seem inhibited and apathetic. Of course they remain aware of their condition, but in spite of their awareness, their efforts at improving their lot are either continuously delayed or simply doomed. And during all this time, the only thing available for them, as for all the Irish, is self-delusion, or, at best, a deadly routine.

Omar's grandmother / mother in "La grande maison" fulfils the same symbolic function as that of Father / father Flynn in "Dubliners". Like him, she is struck with paralysis. Her sufferings stand for the ancestral suffering of Algeria and its people, probably as back as the beginning of the French occupation. In one of Mama's endless lamentations, Dib comments: "ce n'était pas plus un être humain qui se plaignait, mais bien la nuit entière et tout ce qui rodait alentour, mais bien la lourde, l'inconsolable maison. La voix de l'aïeule ouvrait un passage a une détresse immémoriale" (p. 166).

The story of Mama has not always been one of incapacity and indigence. She was an active and powerful mother, who bred up her children and cared for them. And when all of them have grown up and married, she went living with her only son and continued to serve him faithfully until she fell ill and became disabled. From that moment, she became a burden to her son

who resolved to abandon her to Aini. The latter could neither provide for her food, nor for her health. She put her in a small cold kitchen room far from the room of the children, and forsook her lamentations. The situation of Mama degenerated and her disease aggravated to the extent that, one day, a huge number of worms was found thriving on the flesh of her leg. The worms are symbolic of those parasitic forces, which fed upon the Algerian people, sucked their vital energies, and inhibited their desire.

Beside the symbolic figure of Father Flynn and Mama, the other example of paralysis in "Dubliners" and "La grande maison" has to do with the matriarchal order of society, whereby the male characters involved in the two narratives are degraded, whereas the women are propelled to the position of family masters. Dib represents the matriarchal order of the Algerian society through Omar’s mother Aini. Aini is a shrewd woman whose portrait has many counterparts in Joyce’s stories, the best one being probably Mrs Mooney. The two characters are shrewd characters that manage firmly their households and run their own business. They share a common condition of bereavement (Aini’s husband is dead whereas Mrs Mooney’s is away), and an unquestioned authority over the domestic affairs. Their respective responsibilities are, however, no less than the outcome of two lives of common sacrifices inherited from their respective drunkards of husbands.

The prominence of the mother image in Joyce’s and Dib’s respective narratives is meant to point to the "paralysis", if not the absence, of the father. It informs the matriarchal order of the Irish and Algerian societies, whereby the active forces of change i.e. men, are dwarfed. In "Dubliners", Mr Mooney, the "shabby, stooped drunkard" (p. 66) who left his home and "began to go to the devil" (p. 66), elicits this category of characters. His portrait is similar to many other male characters, such as Eveline’s father, Lenehan in "Two Gallants", Farrington in "Counterparts", and even Gabriel Conroy in "The Dead". All these

characters have something of Flynn’s paralysis, in the sense that they are all failures that lead a life full of waste and despair. Their situation is worsened by their intemperance and idleness that repress their desire and crush their aspirations.

The force of intemperance that strikes Joyce’s male characters inhibits also the few male characters of "La grande maison". Just like Cherrak, the "Dido Boracho", most of Dib’s masculine figures are drunkards, completely overwhelmed by that "force aveugle" (p. 99) which submerges Dar-Sbitar. For instance, Aini’s husband, Ahmed Djezairi, was in her view "un propre à rien" (p. 30), i.e. worthless, and her brother is an unworthy individual, because he spends all his time loafing in cafés. The two characters are constantly present in Aini’s curses and vituperations, but remain terribly absent from Dar-Sbitar.

Because men are removed from the world of Dar-Sbitar, the pension appears to be a house for women and children, a kind of a big harem yet deprived of all sense of wonder and enchantment. Dib writes: Les hommes sortaient tôt, aussi les apercevait-on rarement. Ne demeuraient là que les femmes : la cour, sous les branches enchevêtrées de la vigne, en regorgeait. Elles l’emplissaient de leurs allées et venues. Elles encombraient la porte d’entrée. Dans la cuisine, une cuisine pour Titans, elles palabraient à n’en plus finir autour du puits. Chaque pièce, ayant recelé durant la nuit une kyrielle de bambins, les restituait jusqu’au dernier au lever du jour: cela se déversait dans un indescriptible désordre, en haut comme en bas. Les marmots, le visage luisant de morve, défilaient un à un. Ceux qui n’étaient pas encore aptes à se servir de leurs jambes, rampaient, les fesses en l’air. Tous pleuraient ou hurlaient. Ni les mères ni les autres femmes ne jugeaient utile d’y prêter plus d’attention que cela. (p. 82)

In spite of the presence of children in Dar-Sbitar, the stupor of the house knows no end. When it is not the deadly routine which haunts the building, hunger and fear which assail it from

every part and absorb its most vital energies: "Dar-Sbitar vivait à l'aveuglette, d'une vie fouettée par la rage ou la peur. Chaque parole n'y était qu'insulte, appel ou aveu ; les bouleversements y étaient supportés dans l'humiliation, les pierres vivaient plus que les cœurs" (p. 116).

Finally, one way to conclude this comparative study seems to quote once again Joyce, who once declared that the course of civilisation in Ireland would be retarded if his collection of short stories was not published. Whether this pretentious prophecy is true or not, it is a matter of discussion. But in the case of "La grande maison", we think that the emancipation of the Algerian people would certainly have been delayed if novels such as this one and others by other Algerian writers, such as Kateb, Mammeri, and Feraoun, had not been published. Today, the publication of the novel stands as a hallmark in the Algerian cultural struggle against colonialism.

This outstanding place is due to the artistic achievement of the novel and its political commitment. In fact, to paraphrase a proverb in Arabic which says that the diagnosis of the disease is half the cure, we can say that Dib's first novel pointed directly and accurately to the disease. This was colonialism which stifled the most fundamental human impulses towards happiness and well being. Colonialism had, therefore, to be resisted. It is no wonder that two years after the publication of the novel, the Algerian people had engaged in a long armed struggle against the foreign presence and, a decade later, they won their independence.

Notes:

1 - Mohammed Dib : La grande maison, Le Seuil, Paris 1952. References to this novel will be indicated between brackets within the body of the text.

2 - James Joyce: Dubliners, 1914, Penguin, London 1994. Subsequent references to this work will be indicated between brackets within the text.

3 - Harold Bloom: The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry, Oxford University Press, Oxford 1975.

4 - Isidore Okpewho: "Comparatism and Separatism in African Literature", World Literature Today, 8, 1981, pp. 26-31.
5 - The concept of "enabling conditions" does not belong to Okpewho's text. We have borrowed it from Mikhaïl Bakhtine in The Dialogic Imagination, trans. Caryl Emerson and Michael Holquist, University of Texas, Austin 1974.
6 - James Joyce: A Portrait of the Artist as a Young Man, 1916, Penguin, London 1994.
7 - Ibid., p. 8.
8 - Ibid., p. 288.
9 - The slaughters of May 8th, 1945 were among the bloodiest massacres in the pre-war period of Algerian history. One of its consequences was the growing consciousness of the unavoidability of the armed struggle for independence. The massacres inspired also a lot of artists, among whom we can mention Kateb Yacine, whose masterpiece Nedjma was partly written during his detention.
10 - Quoted in Seamus Deane "Joyce the Irishman", The Cambridge Companion to James Joyce, ed. Derek Attridge, 1990, Cambridge University Press, Cambridge 1997.
11 - Frantz Fanon: The Wretched of the Earth, trans. Constance Farrington, 1961, Penguin, London 1967.
12 - Northrop Frye: Anatomy of Criticism, 1957, Penguin, London 1990.

References:

1 - Bakhtine, Mikhaïl: The Dialogic Imagination, trans. Caryl Emerson and Michael Holquist, University of Texas, Austin 1974.
2 - Bloom, Harold: The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry, Oxford University Press, Oxford 1975.
3 - Deane, Seamus: Joyce the Irishman, The Cambridge Companion to James Joyce, ed. Derek Attridge, 1990, Cambridge University Press, Cambridge 1997.
4 - Dib, Mohammed : La grande maison, Le Seuil, Paris 1952.
5 - Fanon, Frantz: The Wretched of the Earth, trans. Constance Farrington, 1961, Penguin, London 1967.
6 - Frye, Northrop: Anatomy of Criticism, 1957, Penguin, London 1990.
7 - Joyce, James: A Portrait of the Artist as a Young Man, 1916, Penguin, London 1994.
8 - Joyce, James: Dubliners, 1914, Penguin, London 1994.
9 - Okpewho, Isidore: "Comparatism and Separatism in African Literature", World Literature Today, 8, 1981.

Revue Annales du patrimoine, N° 8, 2008, pp. 55 - 70
ISSN 1112-5020

Louis Massignon
l'amour mystique ou l'extase dans l'abandon

Jacques Keryell
Ecrivain, Toulouse, France

Résumé :

Parler de Massignon et de son Amour de Dieu n'est pas chose aisée. En effet, si les mystiques musulmans des premiers siècles de l'hégire ont été les hérauts de cet Amour : Al-Hallâj, Râbia al-Adawiyya, Al-Niffâri, Ibn Arabi, Ansâri, Al-Ghazâli, l'Amour de Dieu comme tel, n'est pas au cœur du "ilm al kalâm", de la théologie musulmane traditionnelle. Pour Massignon, langue et spiritualité étaient intimement liées. Si je devais me placer dans une perspective musulmane, je dirais que Louis Massignon se situe dans la ligne de la "wahdat al-shuhûd", celle de "l'unicité du témoignage" ou Dieu se témoigne Lui-même en son mystère dans le cœur du soufi.

Mots-clés :

amour de dieu, mysticisme, Massignon, Islam, extase.

Louis Massignon
Mystical love or ecstasy in abandonment

Jacques Keryell
Writer, Toulouse, France

Abstract:

Talking about Massignon and his Love of God is not easy. Indeed, if the Muslim mystics of the first centuries of the Hegira were the heralds of this Love: Al-Hallâj, Râbia al-Adawiyya, Al-Niffâri, Ibn Arabi, Ansâri, Al-Ghazâli, the Love of God as such is not at the heart of "ilm al-kalâm", of traditional Muslim theology. For Massignon, language and spirituality were intimately linked. If I had to place myself in a Muslim perspective, I would say that Louis Massignon is in the line of the "wahdat al-shuhûd", that of "the uniqueness of testimony" where God witnesses Himself in his mystery in the heart of the Sufi.

Keywords:

love of god, mysticism, Massignon, Islam, ecstasy.

La démarche scientifique et universitaire de Louis Massignon tout comme sa vie spirituelle a été fondamentalement marquée

Publié le : 15/9/2008
jkeryell@yahoo.fr
© Université de Mostaganem, Algérie 2008

par l'expérience mystique d'al-Hallaj et par la sienne, en Irak en 1908. C'est pourquoi je me permettrais tout d'abord, quelques remarques préliminaires destinées au lecteur musulman, s'il en est, d'une autre culture que la mienne, afin d'éviter toute confusion possible. Un même mot ne désigne pas nécessairement la même réalité en des contextes différents, et donc en milieux musulmans et en milieux chrétiens. Ce qui est déjà vrai entre chrétiens arabes et musulmans arabes au Proche Orient, l'est d'autant plus, quand on passe d'une langue à l'autre et d'une religion à une autre.

Il est en effet capital de bien saisir le sens des mots en français comme dans n'importe quelle langue que ce soit. Pour expliciter mon propos, je prendrai un exemple tiré de deux termes coraniques attribués à Dieu et mentionnés dans toutes les sourates du Coran : Al-Rahman, Al-Rahim, traduits habituellement en français par : Le Clément, Le Miséricordieux, selon l'acception commune que leur donne la Tradition musulmane officielle en français. Et pourtant, ces deux termes proviennent de la même racine trilitère arabe : RHM, dont le substantif Rahim signifie l'utérus, la matrice maternelle. Par ailleurs, la Clémence, du latin clementia, est une vertu qui consiste à pardonner. La Miséricorde, qui vient du latin miseria (malheur) et de cor, cordis (cœur), exprime la compassion de celui qui éprouve et souffre avec l'autre. Clémence et Miséricorde ne sont, à mon sens, que des attributs de l'Amour. L'Amour de Dieu pour l'Homme est un amour qui pardonne. Dieu est bien nommé dans le Coran (71 fois), le Ghafur, Celui qui pardonne. En contexte chrétien, j'exprimerais cette Clémence et cette Miséricorde comme étant la Tendresse matricielle de Dieu à l'égard de l'Homme, auquel celui-ci répondra par une adoration, une louange et une action de grâce de tous les instants, expression d'un amour filial, amour dont Dieu seul est le principe et la fin.

La notion de Tendresse matricielle me semble donc mieux

correspondre à la racine arabe RHM. Ici encore, gardons nous de conserver à nos mots humains le sens commun inhérent à leur origine, mais, bien au contraire, sachons leur donner cette dimension analogique et transcendante qui leur revient. En tout état de cause, Dieu n'est rien de ce qu'on croit connaître et nommer de Lui. Il n'est pas un seul être et il n'est pas leur ensemble. Il a toutes les perfections mais n'est défini par aucune d'elles. Il est ce Dieu que nul œil de créature n'a jamais vu, que nulle pensée humaine n'a jamais conçu, que nulle parole ne peut dire, Lui le seul qu'on ne peut nommer. Il est le Tout Autre, l'Inconnaissable Tous nos mots humains ne sont que des images quant ils parlent de Lui. "Tout ce qui te vient à l'esprit au sujet d'Allah, de Son essence et de Ses attributs, sache qu'Il est cela et qu'Il est autre que cela" (Emir Abd el Kader).

Le Coran lui-même utilise fréquemment des termes anthropomorphiques pour parler de Dieu : de Son visage par exemple ; (Coran, 2/109) ; de sa main (Coran, 5/69 ; 18/55) ; de son trône (Coran, 11/9) etc... Dans la tradition chrétienne, la paternité divine doit s'entendre symboliquement, au sens premier du terme quand il s'agit de Dieu et au sens dérivé quand il s'agit des hommes : paternité biologique, spirituelle, nourricière, d'adoption, car c'est de Dieu que toute paternité tire son nom. Le terme Karim, cité 21 fois dans le Coran, veut exprimer la douce et bienfaisante Générosité de Dieu pour ses créatures. Mais pourquoi tant de commentateurs du Coran ont-ils étonnamment dévié le sens de certains mots comme ceux de : hubb, mahabba : amour, Ishq et shawq : désir ardent, : wadd : tendresse, quand ces termes concernent l'amour de réciprocité entre Dieu et l'Homme ? "Dieu va faire venir un peuple, qu'Il aimera et eux aussi L'aimeront ; yuhibbuhum wa yuhibbunahu" ; (Coran, 5/59). "Mon Seigneur est miséricordieux et aimant : wadud" ; (Coran, 11/92) ; "Il est celui qui pardonne, celui qui aime les hommes : al-wadûd" ; (Coran, 85/14). S'agit-il d'un réel amour comme le professaient Al-Ghazâlî et beaucoup des

mystiques précédemment cités ? Un hadith nous rapporte : "Mon serviteur ne cessera de se rapprocher de moi par des prières surérogatoires jusqu'à ce que Je l'aime, Je serai son oreille avec laquelle il entendra, son œil avec lequel il verra, sa main avec laquelle il frappera, son pied avec lequel il marchera. Quand il Me demandera une chose, Je la lui accorderai" (Rapporté par Al-Bokhari).

Al-Hallaj n'a-t-il pas dit : "Nous sommes deux esprits infondus en un seul corps. Aussi me voir c'est Le voir et Le voir c'est nous voir". (Tawasin). Il est admirable de voir comment Al-Hallaj a vécu ce rêve originaire de l'Homme, de son unification à Dieu ! Cette unification n'est pas celle du monisme existentiel : wahdat al-wujud, de l'annihilation de l'homme en Dieu : fana, mais, bien au contraire, comme l'écrit Benoît XVI, "elle est une unité qui crée l'amour, dans laquelle les deux, Dieu et l'Homme, restent eux-mêmes et pourtant deviennent totalement un". Concernant cet amour, trop de juristes musulmans ne parleraient-ils pas plutôt d'une crainte révérencielle, d'une obéissance respectueuse à la Loi de Dieu et par ailleurs d'une condescendance bienveillante de Dieu à l'égard des Hommes ? L'islam officiel a toujours hésité devant cet absolu de l'amour. Il lui est difficile d'envisager l'union intentionnelle d'amour, qui unirait en esprit et volonté, - mais non selon la substance -, la créature si parfaite soit-elle à son Créateur. Selon Roger Arnaldez, Ibn Hazm lui-même, n'a jamais hésité à opposer le Coran et la Tradition, à l'œuvre des juristes dans laquelle il ne voit qu'une construction humaine. Ainsi la spiritualité musulmane s'enracine dans la méditation du Coran et de la Sunna, mais trop souvent et de façon générale, à travers les commentaires réservés et sourcilleux des juristes. Elle est heureusement et authentiquement vécue dans un esprit de totale confiance et d'abandon (tawakkul et istislam) par les humbles, les sans voix, les femmes ; j'en suis un témoin admiratif depuis plus de cinquante années. La spiritualité chrétienne, elle, s'inspire à

travers les Evangiles, de la vie du Christ, - le sceau de la sainteté -, ainsi que de la vie de nombreux saints et saintes qui ont recherché la voie de la perfection à la suite de leur Modèle Unique, Jésus de Nazareth, fils de Marie, Kalimat Allah, qui nous a manifesté ce que sont les mœurs de Dieu envers ses créatures. L'amour qui a sa source en DIEU qui est AMOUR Absolu, est en français, un terme bien dévoyé ! Mais pour un chrétien, l'amour au sens noble du terme, implique un minimum de connaissance de l'aimé (qu'il soit Dieu ou les autres) ; il exige le respect, l'écoute amicale, la confiance, l'abandon mais encore la compassion, la miséricorde et le pardon .Il est un chemin de partage et de communion. L'amour consiste non à sentir qu'on aime mais à vouloir aimer. Vouloir aimer c'est déjà aimer. Il n'y a pas d'authentique amour sans déprise de soi-même, sans se décentrer de soi-même pour laisser toute la place à l'autre pour "se mettre, disait Massignon, dans l'axe de sa naissance". L'amour n'est pas émotion ni illumination, il est désir et don incessant de lui-même. Il doit être don de soi à Dieu et aux autres. "Quiconque aime est né de Dieu et connaît Dieu, car Dieu est amour" (1Jn, 4, 1-8). Cette connaissance de Dieu n'est pas rationnelle mais expérimentale, fruitive, pâtie. Comment Louis Massignon a-t-il vécu toutes ces exigences de l'amour ? C'est ce qu'il nous faut essayer de découvrir à partir de ses écrits.

1 - L'écrivain et le mystique :

A quelque sphère religieuse, politique ou sociale que nous appartenions, Louis Massignon nous attire, nous séduit, nous entraîne aujourd'hui comme hier. Et cela à plus d'un titre, comme par l'exemple qu'il nous donne dans l'engagement de toute sa vie au service de la justice et de la vérité pour ses frères et sœurs humains, avec quelle lucidité, quelle passion et toujours en fidélité à la "Parole donnée". Après sa conversion, Louis Massignon va renoncer aux fruits frelatés de l'arbre du Paradis perdu, l'arbre des littérateurs primés et des académiciens. Il va rechercher les fruits de la religion pour s'en nourrir et s'abreuver

au bois fleuri du sang versé, coulant des stigmates glorieux et du coté percé : blason de sa compassion universelle. C'est au Jardin de l'agonie et à celui des deux rives, du christianisme et d'un islam intérioriste, qu'il va désormais cultiver les fleurs de son expression orale et écrite : une parole extasiée. Je ne pense pas qu'on puisse rester insensible à l'intensité lumineuse de son écriture, à la perpétuelle vibration lyrique de son style. C'est pourquoi, de, j'ai cru bon de souligner deux traits de sa personnalité : l'écrivain et le mystique.

L'écrivain de génie a su mettre son immense talent au service de la science dont il était porteur, mais encore à celui de l'expression de sa vie spirituelle et de son expérience mystique.

Cette écriture, tout à fait originale, remarquable par bien des aspects, peut nous introduire à sa façon, à l'intime, au secret de sa personnalité. Et c'est au cœur de son "abandon extatique" commencé en Irak (visitation de l'Etranger) et qui se renouvellera tout au long de sa vie, que s'est concrétisée cette alchimie humano-divine, dans une vie chrétienne au quotidien, dans un long et combien douloureux cheminement, qui allait le conduire vers ce qu'il appelait une extase : "La mort est une brûlure suprême, une extase terrible". Louis Massignon écrivit encore : "c'est sur le seuil de la mort que langage et musique se rejoignent dans des mots de plus en plus brefs ; la locution théophatique se réduit au cri d'un seul Nom adoré".

Certes, il parle bien de la mort ultime, et de cet "au-delà de la mort" qui pour lui est "l'Essentiel Désir", mais pensons également et surtout à la mort à soi-même, celle de tous les jours, dans cet abandon total de chacune et de chacun aux desseins de Dieu sur eux. Comme il le confie dans une lettre à un ami : "l'Amour est fort comme la mort" en s'élevant sur trois plan successifs : 1) la mort de nos satisfactions personnelles, que l'usure de nos sens et de nos membres facilite, Dieu merci ; 2) la mort de nos jouissances spirituelles, car il est dur de renoncer à pleurer "de ne pouvoir pleurer" de désir de Dieu ; 3) la mort de

nos avant-goûts des béatitudes éternelles, des mérites que nous voudrions acquérir en promouvant des œuvres saintes,... et plus profondément la mort de tout profit particulier, de tout "trésor" personnel dans le ciel des cieux . (inédit)

Pour Massignon, "le mystique essaie ainsi de nous faire retrouver la commotion initiale que son cœur a enregistrée ; on sait en effet qu'elle est l'importance, pour les mystiques, du cœur aux oscillations régulières ; le continuel rebroussement sur place des pulsations, l'incessant retour au temps fournit la seule base constructrice pour l'unité mentale de la personne, le rythme pour son temps, la trame historique pour sa vie. C'est dans le cœur que s'insère la commotion, comme une blessure où le mystique croit trouver une intervention de l'être transcendant ; ces commotions de plus en plus intelligibles peuvent se grouper en séries croissantes : allant jusqu'au "déplacement" de la conscience" (O.M. II. p. 364).

Toute la vie de Louis Massignon semble déjà comme condensée dans cette première expérience, dans cette "commotion" vécue au jardin de nos premiers parents, le pays de "Babel (étymologiquement : porte de la divinité), où Dieu confondit le langage de ses habitants" (Genèse XI-9), mais où Massignon réapprit à parler le langage de la Foi au Dieu d'Amour, langage qui devint au cours des ans, cette parole extasiée.

2 - Langue et spiritualité :

Mais que nous dit Louis Massignon du langage ? Je retiendrai trois passages bien connus. "Car le langage est doublement un "pèlerinage", un "déplacement spirituel", puisqu'on n'élabore un langage que pour sortir de soi vers un autre : pour évoquer avec lui un Absent, la troisième personne". (O.M. II. p. 581). "Maintenons que le langage est essentiel à l'expression de tout mysticisme authentique, que le langage donne à la pensée son "mordant", qu'il est l'acte militant par excellence, l'épée que ne souille la boue d'aucun péché quand elle le traverse en sifflant, en témoignant la vérité". (O.M. II. p. 479).

Louis Massignon se pose la question des fins dernières du langage "qui peut faire accéder au Réel, car il recèle un sens "anagogique", un harpon destiné à tirer l'âme à Dieu : pour sa liesse ou pour son dam". (O.M. II. p. 479). Pour lui "la raison d'être et de survivre d'une langue, réside dans son mode original d'expression des faits sociaux et humains".

Louis Massignon considérait la spiritualité comme intimement liée à la langue qu'on parle ; c'était là un des éléments fondamentaux de sa conception du caractère concret de la méditation. Et il voyait dans les langues sémitiques une "certaine disposition à la vision intérieure", du fait du caractère "germinatif" de ces langues. La langue de Massignon est centrée autour de la notion essentielle du "tadmin" arabe, ce qu'il appelle "l'involution sémantique du concept". "D'elle-même, la langue arabe coagule et condense, avec un certain durcissement métallique, et parfois une réfulgence hyaline de cristal, l'idée qu'elle veut exprimer, sans céder sous la prise du sujet parlant qui l'énonce. C'est une langue sémitique, occupant donc une position intermédiaire entre les langues aryennes et les agglutinantes. En arabe, la seule qui subsiste comme langue de civilisation,... l'idée jaillit de la langue, de la phrase comme l'étincelle du silex". (L.M. Les trois prières d'Abraham, Le Cerf, 1997, p. 93).

Poésie et mystique n'ont-ils pas en commun de tendre vers un dépassement et d'atteindre l'ineffable, quant il s'agit d'une expérience fruitive de Dieu qui est le Tout Autre. Le langage qui caractérise Massignon est, en ce qu'il a de plus accompli, le langage de la vision intérieure ; en cela il passe au-delà de tout discours rationnel, c'est un langage de certitude, celui du témoin fidèle.

L'important pour Massignon était disait-il, d'instaurer un nouveau langage entre Dieu et l'Homme. Dans ce langage il est donné à l'Homme de devenir le visage de Dieu, grâce à ce que Massignon appelait "l'inversion amoureuse des rôles" par

l'échange essentiel de la Parole entre "Toi et moi", un "Toi et un moi" humano divin (voir J. Keryell ; Jardin Donné, p. 136). C'était une façon pour lui, de dépasser l'univers créé : "l'enceinte infrangible de notre prison spatiale et temporelle" (L.M.).

Et si l'Homme peut déchiffrer ce nouveau langage, c'est qu'il est devenu lui-même le sens de l'univers, le sens par excellence de l'épiphanie de Dieu par le Christ.

Ainsi, par la grâce de son écriture poétique, Louis Massignon arrive à suggérer l'indicible, l'ineffable, à nous donner le sentiment du divin, si bien que le lecteur que nous sommes, participe d'une certaine façon à son expérience mystique et devient en quelque sorte Témoin de la présence de Dieu.

Par ce que nous connaissons de la vie de Louis Massignon, de ce que nous en savons par les témoignages recueillis auprès de ceux qui, plus que moi l'ont fréquenté, nous pouvons le considérer comme un authentique mystique chrétien, bien incarné dans son temps. Sa perception du mystère divin, intermittente, fugitive, a atteint sa conscience comme une "commotion", un choc douloureux, crucifiant. Et c'est là dans ce désert intérieur que la Parole surgit. Car seul le silence doit rendre ce qui dépasse la parole. C'est dans le silence que Dieu se fait connaître dans cet au-delà du langage, par sa signification même. "Si tu demeures en vrai silence, tu entendras le chant secret de ma Présence". Dans l'étude de sa conversion publiée par son fils Daniel, on peut lire ces lignes "Choc soudain, le 3^{e} après les 3 et 7 mai, d'un surnaturel que je reconnaissais maintenant : heurt d'un seuil, entrée dans l'irrésistible, l'inéluctable... Je me ressaisis, coi, humble, attentif, soumis pour la confrontation. Alors, intuition, à l'horizon mental, d'un effort de traction coordonné, à travers le monde entier, vers Dieu... La clarté surnaturelle persiste, insiste, solennelle, laissant libre, mais pesant un peu, interrogatrice, sur mon anxiété". (L.M.) ; (Daniel Massignon, Islamochristiana N° 14, p. 192).

Comme pour tout mystique authentique qui a réellement

fait l'expérience douloureuse des profondeurs de Dieu et de son Amour jaloux, je pense que la "langue" de Massignon, son écriture dans sa maturité, est née d'une crucifiante expérience de vie. C'est dans une vision spirituelle reçue par voie de nescience, vision purement intérieure, communiquée à son insu, que cette langue dépasse et la parole et le silence, ou plutôt se situe dans un silence habité par une parole intérieure extasiée. Celui-là qui, comme lui, a fait l'expérience de l'altérité absolue du Dieu d'amour auquel il croyait et duquel il vivait, celui-là peut parler de façon allusive, symbolique, de cette éprouvante expérience pâtie dans une grande solitude de cœur.

Chez Louis Massignon, son écriture, si souvent énigmatique, anagogique, est comme un voile qui tout à la fois dissimule et révèle. La vérité qu'il veut exprimer est pour lui "perspective prégnante d'absolu" parce que Massignon est avant tout un maître de vie et de pensée, sans dogmatisme aucun. Sa parole est comme un psaume, une prière arrachée hors de lui-même, un cri, oui un cri de parturition.

L'écriture de Massignon est centrée sur la Présence du Christ dans nos vies. Enracinée dans la douloureuse expérience des profondeurs de Dieu et de sa vie au quotidien, l'authenticité du message de Massignon prend toute sa force, grâce à la puissance, à la rigueur, à la lucidité de son verbe, qui frappe comme l'éclair, qui illumine comme la flamme, mais aussi qui caresse comme l'eau lustrale, celle de l'intensité poétique de sa phrase. Dans son expérience poético-mystique son "Je" est devenu un "Autre". Homme de désir il voyait par l'œil du cœur. Tiré hors de lui par la Beauté, il fit la découverte de Dieu qui, comme le dit un "hadith" est beau et aime la Beauté.

Je crois qu'on peut parler de sa vocation comme de celle d'un être blessé d'un traumatisme en beauté. Khalil Gibran, le poète libanais, écrit très justement dans le Prophète : "La beauté n'est pas un désir mais une extase". La langue de Massignon en est, du même coup, transfigurée, sublimée ; elle est porteuse de

cette beauté, tout autant dans son fond que dans sa forme, c'est comme une épiphanie de la Beauté. "C'est une beauté de l'éparpillement, de l'incendie, du corps décomposé : la coupe profonde et inépuisable qu'il ne cesse de porter à ses lèvres" (Laure Meesemaecker thèse non publiée).

Sachant que l'Esprit parle à notre esprit dans le silence, c'est aussi ce qui a amené L. Massignon à cultiver la spiritualité du silence et du désert. Seul le silence peut rendre ce qui dépasse la parole. "Le silence humain n'est d'ailleurs pas pur néant, mais ambivalence positive" et : "La Parole est perçue dans le silence" (L.M. Parole donnée, p. 258). "C'est parce qu'il est du côté du silence que Massignon élabore une poétique de l'Incarnation ; si le seul objet du langage est de parler de Dieu et si, comme le pensait également Bloy, c'est toujours Dieu qui parle par notre bouche, la défaillance des mots humains doit ouvrir l'espace d'une autre représentation : signes muets du sang et des larmes" (Passion I, p. 30 ; dans : Laure Meesemaecker).

3 - L'Abandon est plus que l'Extase :

Je voudrais souligner fortement ce que Louis Massignon affirme dans ses écrits concernant les mystiques et qu'il me semble légitime de lui attribuer. Nous touchons ici à l'essentiel de notre propos. La spiritualité de Massignon se manifeste comme une spiritualité non de "l'extase" prise au sens habituel du terme en spiritualité chrétienne, mais de "l'abandon". "Il est évident qu'on ne peut trouver Dieu ici-bas que disparaissant dans les larmes". (L.M. O.M. II, p. 578), "car les larmes qui nous penchent sur le puits de l'éternelle consolation, y rejoignent le reflet des étoiles et nous font relever les yeux vers le ciel, pour les y trouver" (O.M. II, p. 850). "Le sang des larmes est le breuvage de Dieu même" disait Al-Hallaj.

Massignon écrit ailleurs : "L'abandon est plus que l'extase, c'est lui qui rend, dès maintenant, le devenir que nous sommes, immortel" (Lettre à Mary Kahil, N° 111 ; 4/1/1947).

Comment ne pas mentionner ici cette phrase de Hallaj :

"Nos cœurs sont une seule vierge, où seule la présence du Seigneur pénètre pour y être conçue". Après Al-Hallaj, Louis Massignon nous parle du point vierge, ce point qui dans l'homme, serait le lieu inviolable de la présence divine. C'est sur ce point que s'articule le fiat, le kun humano - divin de l'homme totalement abandonné à son Seigneur.

Par l'abandon, Massignon semble ainsi, avoir été introduit dans les profondeurs du redoutable Amour de Dieu. L'esseulement d'amour : "infirad, répond étroitement à l'amour, désir essentiel de Dieu même, en arabe : ishq dhati".

Dans son état parfait, l'amour est extase, non pas comme moment d'ivresse, mais comme sortie de soi, exode vers un ailleurs, pèlerinage, et surtout comme abandon à la volonté divine, allant du "je" enfermé sur lui-même, vers le don et la découverte de soi-même et celle de Dieu qui est Amour. La volonté de Dieu à ce moment, n'est plus une volonté étrangère qui s'impose de l'extérieur, mais la propre volonté du mystique. Dieu n'est-Il pas plus intime à nous-mêmes que nous ne le sommes nous-mêmes ? L'Amour est "divin" parce qu'il vient de Dieu pour nous unir à Lui et nous faire devenir "un" avec tous les humains, nos sœurs, nos frères.

Il y aurait des centaines de lettres à citer, mais j'insiste sur ce point : pareille expérience n'a rien à voir avec le "dolorisme de l'époque", comme certains aiment à le souligner ou voudraient nous le faire croire. Non, il n'en est rien. Et faire l'impasse sur l'aspect intérieur de la vie de Louis Massignon nous condamnerait à en donner une image très partielle. Dieu était au cœur de toute sa vie. Il en est le fil conducteur.

4 - Un témoignage en forme de martyre :

Avant sa conversion, Louis Massignon avait écrit : "l'intelligibilité de la souffrance est notre problème central qu'il faut à tout prix déchiffrer". Toute sa vie de croyant lui a permis d'appréhender ce mystère, de le vivre.

Relevons qu'en arabe le terme "chahada" : témoignage et

profession de foi musulmane est de la même racine que "chahid" qui signifie martyr, celui qui témoigne non seulement par ses paroles mais par l'offrande de sa vie, par son sang. Le mystique est un témoin qui témoigne de Dieu .On notera qu'en grec chrétien, les termes : témoignage et martyre sont rendus par le même mot : martus. Cette descente dans l'agonie au quotidien lui rappelait avec St. Jean "qu'il faut renaître de l'Esprit" quand l'évangéliste relate le discours de Jésus à Nicodème.

5 - Une vie et une œuvre :

Les écrits de Massignon fulgurent comme autant d'éclairs prophétiques dans l'aurore radieuse, striée de sang et de larmes de notre éternité en marche. Ils nous arrachent à la pesanteur ontologique du soi humain, à sa médiocrité viscérale. Dans l'épaisseur du réel ou nous sommes immergés, ou nous sommes assoupis, sa parole nous éveille à un monde nouveau. Signes et symboles deviennent un authentique langage,- écho déjà divin d'un au-delà des choses-, qui nous font signe, peut-être, dans le "friselis des vagues ensoleillées comme dans le roucoulement des colombes", ou bien "quand l'océan monte avec sa marée et sa clameur…, et que la dernière vague va tout submerger". C'est aussi dans la "beauté éminemment persuasive du désert" et même dans "le voile impalpablement féminin du silence". Mais c'est aussi et surtout dans l'abandon, le mépris, le doute de soi-même avec "toutes les amertumes de l'amour", en "partageant le pain de la douleur des abandonnés" ou encore dans le visage qui nous sourit à travers "l'ablution non sanglante des larmes, les siennes et les notre".

Louis Massignon nous a laissé son témoignage qu'il a conçu comme une femme dans la douleur. Il faut noter chez lui l'importance du "cri de parturition" qui revient dans ses textes de façon incessante. Ainsi nous transmet-il son message dans une langue qui est tout à la fois "science et poésie", "prudence et confidence", "force et douceur" (Bernard Guyon), pour manifester une vérité rayonnante, celle qu'il a reçue, celle dont il a vécu :

que l'Amour de Dieu nous a été manifesté par son Fils jusqu'à offrir sa vie humaine pour nous. Il nous reste à nous associer à cette œuvre de salut. Pour Patrick Laude, "il ne serait guère exagéré d'écrire que, sous le rapport spirituel le monde intérieur de Massignon est un monde essentiellement féminin, en ce sens qu'il révèle toujours la primauté et la liberté toute intérieure de la grâce par rapport aux formes qui en sont les véhicules provisoire dans le monde" (Massignon intérieur, p. 65).

Au début de cette présentation nous avions noté ce qu'avait écrit Jacques Maritain de Louis Massignon : "Toute sa vie a été sous le signe du sacrifice". Témoin de la transcendance divine et de l'Amour de Dieu manifesté en Jésus pour tous les Hommes, c'est donc dans l'abandon, la souffrance, la solitude, les larmes, une certaine déréliction, que Louis Massignon a trouvé la source d'une langue incomparable. Celle ci, bien que de chez nous, très humaine, a déjà l'accent, le goût, le parfum d'un au-delà indicible, auquel elle nous introduit, "car le langage est doublement un pèlerinage, un déplacement spirituel, puisqu'on n'élabore un langage que pour sortir de soi vers un autre pour évoquer avec lui un Absent", "pour tout dépasser vers l'Amour" (L.M.). C'est bien là tout le mystère du Verbe qui nous introduit au monde du divin, mystère de l'Incarnation rédemptrice, "route royale" sur laquelle chacun de nous est appelé à marcher. Et c'est dans la souffrance et la pauvreté angoissante de la créature que "la Présence divine se précipite avec toute sa gloire" pour s'y dévoiler au Jardin de la Parole.

Concevoir dans "l'extase de l'abandon" la Parole de Vérité, cette parole extasiée, celle qui donne la vie, tout en restant à l'écoute de cette même Parole à l'œuvre dans l'Histoire et chez tous les autres, à commencer par les plus petits, dans une attitude d'Hospitalité sacrée face à l'inattendu, telle est, me semble-t-il, une part du "Dépôt" et non des moindres, que nous a légué Louis Massignon. Puissent ses écrits nous aider à en saisir aujourd'hui encore tout le sens et toute la portée, pour nous

ouvrir aux autres et au Tout Autre et nous faire passer nous aussi, de notre Babel fondé sur le particularisme, la confusion et la puissance, au jardin d'une parole d'abandon, d'une parole extasiée, expression de notre amour pour Dieu et de notre amour pour tous les hommes nos frères.

Notes :

1 - L. Gardet : Mystique musulmane, Vrin, Paris 1968, p. 83.

2 - Roger Arnaldez : Mélanges Louis Massignon, Damas 1956.

3 - Louis Massignon : Essai sur les origines du lexique technique de la mystique musulmane, Vrin, Paris 1954.

4 – L. Massignon : La Passion d'al-Hallaj, 2e éd., Gallimard, Paris 1975.

5 – L. Massignon : Divan d'al-Hallaj, 4e éd., Le Seuil, Paris, 1981.

6 – L. Massignon : Akhbar Al-Hallaj, Vrin, Paris 1936-1956.

7 – L. Massignon : Parole donnée, 3e édition, Le Seuil, Paris 1983.

8 - Al-Ghazali : Livre de l'Amour, Trad. M. L. Siauve, Vrin, Paris 1986.

9 - Jacques Keryell : Louis Massignon : L'Hospitalité sacrée. Ed. Nouvelle cité, 1987. (Correspondance L. Massignon-Mary Kahil).

10 - Jacques Keryell : Jardin donné, Louis Massignon à la recherche de l'Absolu, Ed. St Paul, 1993.

11 - Jacques Keryell : Louis Massignon et ses contemporains (collectif), Ed. Karthala, 1997.

12 - Jacques Keryell : Louis Massignon : Au cœur de notre temps (collectif). Ed. Karthala, 1999.

Références :

1 - Al-Ghazali : Livre de l'Amour, Trad. M. L. Siauve, Vrin, Paris 1986.

2 - Arnaldez, Roger : Mélanges Louis Massignon, Damas 1956.

3 - Gardet, L.: Mystique musulmane, Vrin, Paris 1968.

4 - Keryell, Jacques : Jardin donné, Louis Massignon à la recherche de l'Absolu, Ed. St Paul, 1993.

5 - Keryell, Jacques : Louis Massignon : Au cœur de notre temps (collectif). Ed. Karthala, 1999.

6 - Keryell, Jacques : Louis Massignon : L'Hospitalité sacrée, Ed. Nouvelle cité, 1987

7 - Keryell, Jacques : Louis Massignon et ses contemporains (collectif), Ed. Karthala, 1997.

8 – Massignon, Louis : Akhbar Al-Hallaj, Vrin, Paris 1936-1956.

9 – Massignon, Louis : Divan d'al-Hallaj, 4e éd., Le Seuil, Paris, 1981.

10 - Massignon, Louis : Essai sur les origines du lexique technique de la mystique musulmane, Vrin, Paris 1954.
11 – Massignon, Louis : La Passion d'al-Hallaj, 2e éd., Gallimard, Paris 1975.
12 – Massignon, Louis : Parole donnée, 3e édition, Le Seuil, Paris 1983.

Textes en langue arabe

ردمد 1112-5020
***

حوليات التراث

مجلة علمية محكمة سنوية ذات الوصول المفتوح
تعنى بمجالات التراث والمثاقفة

08
2008

* منشورات جامعة مستغانم، الجزائر

حوليات التراث

مجلة علمية محكمة سنوية تعنى بمجالات التراث
تصدر عن جامعة مستغانم

العدد 8، سبتمبر 2008

© حوليات التراث، جامعة مستغانم
(الجزائر)

هيئة التحرير

***

مدير المجلة ورئيس تحريرها

د. محمد عباسة

الهيئة الاستشارية

د. العربي جرادي (الجزائر)
د. محمد قادة (الجزائر)
د. سليمان عشراتي (الجزائر)
د. محمد تحريشي (الجزائر)
د. عبد القادر هني (الجزائر)
د. عبد القادر فيدوح (البحرين)
د. إدغار فيبر (فرنسا)
د. حاج دحمان (فرنسا)
د. زكريا سيافليكيس (اليونان)
د. أمل طاهر نصير (الأردن)

المراسلات

مجلة حوليات التراث

كلية الآداب والفنون

جامعة مستغانم 27000

الجزائر

البريد الإلكتروني

annales@mail.com

موقع المجلة

http://annales.univ-mosta.dz

الإيداع القانوني 2004-1975

ردمد 1112-5020

تصدر المجلة مرتين في السنة بنسختين ورقية وإلكترونية

قواعد النشر

ينبغي على الباحث اتباع مقاييس النشر التالية:

1) عنوان المقال.

2) اسم الباحث (الاسم واللقب).

3) تعريف الباحث (الرتبة، الاختصاص، الجامعة).

4) ملخص عن المقال (15 سطرا على الأكثر).

5) المقال (15 صفحة على الأكثر).

6) الهوامش في نهاية المقال (اسم المؤلف: عنوان الكتاب، دار النشر، الطبعة، مكان وتاريخ النشر، الصفحة).

7) عنوان الباحث (العنوان البريدي، والبريد الإلكتروني).

8) يكتب النص بخط (Simplified Arabic) حجم 14، بمسافات 1.5 بين الأسطر، وهوامش 2.5، ملف المستند (ورد).

9) يترك مسافة 1 سم في بداية كل فقرة.

10) يجب ألا يحتوي النص على حروف مسطرة أو بالبنط العريض أو مائلة، باستثناء العناوين.

يمكن لهيئة التحرير تعديل هذه الشروط دون أي إشعار.

ترسل المساهمات باسم مسؤول التحرير على البريد الإلكتروني للمجلة.

تحتفظ المجلة بحقها في حذف أو إعادة صياغة بعض الجمل أو العبارات التي لا تتناسب مع أسلوبها في النشر. وترتيب البحوث في المجلة لا يخضع لأهميتها وإنما يتم وفق الترتيب الأبجدي لأسماء الكتّاب بالحروف اللاتينية.

تصدر المجلة في شهر سبتمبر من كل سنة.

ليس كل ما ينشر يعبر بالضرورة عن رأي هذه المجلة.

فهرس الموضوعات

الجمال في الشعر الصوفي
د. شعبان أحمد بدير 7

سنبلزاده وهبي أفندي ومعلقة امرئ القيس
د. سلامي باقيرجي 23

رابعة العدوية البتول الشاعرة المتصوفة
د. سعد بوفلاقة 33

الاستشراق وحوار الحضارات
ناجي شنوف 45

الرواية البيكارسكية أو الشطارية
د. جميل حمداوي 59

جواب يعقوب والعذراء المزيفة نظريتان في المنشأ
أحمد محمد أمين هزايمة 75

التجربة الدينية عند أبي حيان التوحيدي
محمد خطاب 91

التفسير السياسي لشعر عمر بن أبي ربيعة
د. أمل طاهر نصير 101

الغناء العربي أداء وضوابط
د. عبد القادر سلاّمي 127

الوعي بالآخر رحلة باريس لفرنسيس المراش نموذجا
د. نضال محمد فتحي الشمالي 135

مجلة حوليات التراث، العدد 8، 2008، ص 7 - 21
ISSN 1112-5020

الجمال في الشعر الصوفي

د. شعبان أحمد بدير
جامعة الإسكندرية، مصر

الملخص:

لقد ربط الصوفية سائر الجمال بالجمال الإلهي، ولم يكن حبهم للجمال وعشقهم له عشقا للظواهر والماديات الحسية، ولكنه كان عشقا مجردا لما وراء الظواهر، لذلك كانت تجربة التذوق الجمالي عندهم تجربة تأملية هدفها الوصول إلى الجمال الأسمى والمطلق الذي تهفو إليه الأرواح، والذي هو علة الجمال في كل شيء موجود، وأدى بهم هذا الحب إلى السمو الروحاني والترقي. والاستغراق في الجمال يوصل الصوفية إلى درجة الوجد، والغيبة عن الوعي الحسي، ويجعلهم يهيمون ويرقصون طربا مرددين اسم الله في حلقات الذكر، ويعكفون على مجالس السماع، ويتخذون منها غذاء لأرواحهم وفتحا لمغاليق وجدانهم، وتربية لأذواقهم.

الكلمات الدالة:

التصوف، الجمال، النفس، العقل، الطهارة الروحية.

The beauty in mystic poetry

Dr Shaaban Ahmed Bedir
Alexandria University, Egypt

Abstract:

Sufism linked all beauty with divine beauty, and their love for beauty and their love for it was not a love for sensual phenomena and material, but an abstract love for what is behind the phenomena. Therefore, their aesthetic taste was a contemplative experience aimed at reaching the supreme and absolute beauty that the souls yearn for, which is the reason for beauty in everything that exists, and this love led them to spiritual transcendence and advancement. Staying long in beauty leads Sufism to the level of conscience and absence from sensual awareness, and makes them wander and dance raptures chanting the name of God in the circles of the remembrance of the Dhikr, and they engage in listening assemblies, and take from them food for their souls and open their hearts and nurture their tastes.

تاريخ النشر: 2008/9/15
dr.sh21bedair@gmail.com
© جامعة مستغانم، الجزائر 2008

Keywords:
mysticism, beauty, self, mind, spiritual purity.

إن عشق الصوفي للذات الإلهية جعله دائم التطلع لرؤية هذه الذات، ولذلك عشقوا كل ما تجلى فيه، وبالطبع إنها لا تجلى إلا في كل جميل "ويتخذ الصوفية من الجمال الحسي درجا يرقون به إلى معرفة الجمال المطلق"(1) عن طريق شفافية الرؤية ورقة الذوق.

وهذه النظرية تلتقي مع رؤية أفلوطين التي انتهت في إدراك الجمال إلى نوع من الطهارة الروحية التي ترتفع بالنفس من العالم الحسي إلى عالم الحقائق الروحية الذي يعلو على الحس، ويلهم من يصل إلي تأمله بالشوق الدائم إليه والعزوف عن العالم الحسي، فيوحد بين الجمال والحقيقة القصوى، يقول "إن الجمال هو الخير ومن الخير يستمد العقل جماله، ومن العقل تستمد النفس جمالها، أما أنواع الجمال الأخرى مثل الأعمال والنوايا فجمالها أيضا مستمد من النفس؛ إذ إن النفس إلهية وهى تحوي كل ما تمسه وتسيطر عليه جميلا في حدود قدرته على تقبل الجمال. ويقول: تصير النفس جميلة بقدر ما تشبه بالله"(2).

ونظرية أفلوطين في سمو النفس وشوقها وتطلعها إلى جمال العالم الروحاني قربت بين تجربة التذوق الجمالي وتجربة التأمل الصوفي، بل جعل من تجربة التأمل الصوفي غاية التجربة الجمالية.

ويرى محمد غنيمي هلال أن الجمال عند الصوفية قسمان: حقيقي وصوري، فالجمال الحقيقي صفة أزلية لله تعالى، وقد شاهده الله في ذاته مشاهدة علمية، فأراد أن يراه في صنعه مشاهدة عينية، فخلق العالم كمرآة يشاهد فيها جماله(3) عيانا، وهذا هو الجمال الصوري عند الصوفية، فالعالم كله تعبير عن الحسن المطلق، والقبيح في العالم كالمليح منه، لأنه مجلى الجمال الإلهي، فلم يبق إلا الحسن المطلق. فالوجود كله صورة حسن الله ومظهر جماله، والتأمل في جمال الكون سبيل إلى الاهتداء إلى الجمال الحق عن طريق العاطفة والقلب(4).

وهذا الاستغراق في الجمال يوصل القوم إلى درجة الوجد، والغيبة عن الوعي الحسي، ويجعلهم يهيمون ويرقصون طربا مرددين اسم الله في حلقات الذكر، ويعكفون على مجالس السماع، ويتخذون منها غذاء لأرواحهم وفتحا لمغاليق وجدانهم، وتربية لأذواقهم، يقول الجامي: "تصرف وجهك من الحب الترابي، ما دام الحب الترابي سيرفعك إلى الحق"(5) عن طريق اكتشاف النفس التي هي قيد للعالم فيكتشف العالم في نفسه، والله فيهما، وهذا الاكتشاف هو تجل ينتقل فيه الجمال من الصورة إلينا انتقال فيض ننصبغ به كما صبغ الشكل الصورة.

وقد لاحظ محمد علي أبو ريان أن نظرة الصوفية للجمال كانت أكثر حرية وانطلاقا من علماء الشريعة الإسلامية، فبينما تدخل رجال الشرع بالمنع والتحريم لبعض الفنون وبذلك عطلوا توجيه الإحساس بالجمال عند المسلمين إلى موضوعات هذه الفنون، في حين أن الإباحة والتحريم لا ينصبان على المظاهر الجمالية في ذاتها، ولكن على الموضوع نفسه وما يؤدي إليه من مخالفة للشرع، فمثلا إذا نظر الإنسان إلى تناسق جسم المرأة واكتشف فيه ناحية من نواحي الجمال، فإن ذلك في حكم الشرع لا يعد من باب الحرام، لأن الله جميل يحب كل جميل، وأن جمال المخلوقات يرتبط بحسن صنعة الخالق، وفي ذلك تمجيد وتسبيح لعظمة الله وجلاله. ولكن ارتباط هذه النظرة إلى جمال المرأة بالميل الجنسي أي بالاشتهاء هو الذي يعد من باب الحرام(6).

أما الصوفية - وعلى رأسهم الإمام الغزالي - فإنهم ربطوا سائر الجمال بالجمال الإلهي، وكأن الجمالات الجزئية سواء كانت عقلية أم حسية إنما تشارك في الجمال الإلهي وترتبط به لأنها أثر من آثاره، وهذا الموقف يعود بنا إلى أفلاطون حينما يربط الجمالات الجزئية بمثال الجمال بالذات(7).

وقد ميز الغزالي بين طائفتين من الظواهر الجمالية في قوله: "واعلم أن كل جمال محبوب عند مدرك ذلك الجمال، والله تعالى جميل يحب الجمال. ولكن الجمال إن كان بتناسب الخلقة وصفاء اللون أدرك بحاسة البصر. وإن كان الجمال بالجلال والعظمة وعلو الرتبة وحسن الصفات والأخلاق وإرادة الخيرات لكافة

الخلق وإفاضتها عليهم على الدوام إلى غير ذلك من الصفات الباطنة، أدرك بحاسة القلب. ولفظ الجمال قد يستعار أيضا فيقال: إن فلانا حسن وجميل ولا تراد صورته. وإنما يعني أنه جميع الأخلاق، محمود الصفات، حسن السيرة، حتى يحب الرجل بهذه الصفات الباطنة استحسانا لها كما نحب الصورة الظاهرة..."[8]، ثم يقول: "أن لا خير ولا جمال ولا محبوب في العلم إلا وهو حسنة من حسنات الله، وأثر من آثار كرمه، وغرفة من بحر جوده، سواء أدرك هذا الجمال بالعقول أو بالحواس، وجماله تعالى لا يتصور له ثان لا في الإمكان ولا في الوجود"[9].

ووفقا لهذا التحليل الفلسفي الراقي يفرق بين نوعين من الظواهر الجمالية: نوع يدرك بالحواس وهذا يتعلق بتناسق الصور الخارجية وانسجامها سواء كانت بصرية أم سمعية أم غير ذلك، وأما الطائفة الثانية فهي ظواهر الجمال المعنوي التي تتصل بالصفات الباطنة. وأداة إدراكها القلب. "فالقلب إذن - أي الوجدان - هو قوة إدراك الجمال في المعنويات"[10] عند الصوفية.

ولقد هام صوفية القرن السابع بالجمال الحسي في شتى صوره، ليس في المرأة فقط، ولكن في مخلوقات الطبيعة، ومظاهرها المختلفة: طبيعية كانت أم صناعية، ولم تكن الاستجابة للجمال في هذه المظاهر غاية في حد ذاتها "بل تستمد قيمتها من كونها دالة على الحقيقة العقلية الروحانية شأنها شأن الاستجابة لجمال الكون والطبيعة باعتبارهما من آثار المبدأ الإلهي المقدس والعلة الأولى التي تلهم نفوس الصوفية بالشوق الدائم والتطلع إلى معاينة هذا المبدأ والاقتراب منه"[11].

فهذا ابن الفارض الذي يروي عنه أنه كان عاشقا للجمال في شتى صوره، ومثال ذلك أنه رأي ذات مرة جملا لسقاء فهام به وصار يأتيه كل يوم ليراه، وهو كما زعم بعضهم قد عشق برنية في حانوت عطار. كما كانت تحلو له رؤية النيل في موسم الفيضان، إذ كان يتردد على مسجد المشتهى بالروضة، كما يشير هو بقوله[12]:

لقد بسطت في بحر جسمك بسطة ... أشارت إليها بالوفاء أصابع

فيا مشتهاها أنت مقياس قدسها — وأنت بها في روضة الحسن يانع
فقرى به يا نفس عينا، فإنه — يحدثني والمؤنسون هواجع

وكان ابن الفارض - مثل شعراء عصره من الصوفية - يرى الكائنات جميعها على أنها مجال للحسن والجمال الإلهي المطلق الذي تعبر عنه كل مظاهر الحياة[13]. وأجمل ما أثر عن ابن الفارض في التعبير عن الجمال المطلق قوله[14]:

وصرح بإطلاق الجمال ولا تقل — بتقييده ميلا لزخرف زينة
فكل مليح حسنه من جمالها — معار له أو حسن كل مليحة
بها قيس لبنى هام بل كل عاشق — كمجنون ليلى أو كثير عزة
فكل صبا منهم إلى وصف لبسها — بصورة معنى لاح في حين صوره
وما ذاك إلا أن بدت بمظاهر — فظنوا سواها، وهي فيهم تجلت
بدت باحتجاب واختفت بمظاهر — على صيغ التلوين في كل برزة
ففي النشأة الأولى تراءت لآدم — بمظهر حوا قبل حكم الأمومة
فهام بها كيما يكون بها أبا — ويظهر بالزوجين سر البنوة

فنراه عاشقا للجمال بطبعه، بل متأملا في حقيقته، يؤكد على أن الجمال صفة لله، وقد ظهر هذا الجمال في الكون في صورة الحسن المطلق المتنوع المظاهر، الذي يعد بمثابة عارية مستعارة من الجمال الإلهي، ويضرب المثل بمشاهير عشاق العرب كقيس لبنى والمجنون وكثير عزة، فهم إن كانوا قد هاموا بمحبوباتهم، فهم في الأصل يهيمون بمحبوبته هو التي تجلت فيهن، باحتجابها، فأظهرت جمالها فيهن مثلما ظهرت في "حواء" فهام بها آدم. فحسن كل شيء هو معنى من جمال محبوبته الحقيقية كما يقول[15]:

قال لي حسن كل شيء تجلى — بي تملي فقلت: قصدي وراكا
لي حبيب أراك فيه معنى — غر غيري، وفيه معنى أراكا

فالحسن هو صورة الجمال الإلهي المتجلى في الكون "فإذا كان الجمال المطلق هو أسماء الله وصفاته، وكل ما في الوجود من صور الحسن إنما هي تجليات لهذا الجمال، فإن وجود صور الحسن المتنوعة هذه ليس وجودا قائما بذاته، وإنما هو وجود من حيث الإضافة إلى الجمال الإلهي الذي أعار الحسن إلى كل الموجودات، فكان وجودهما وجودا مجازيا معارا من الله خلال تجليات جماله سبحانه وتعالى..."[16].

يقول ابن الفارض موضحا سر الجمال وفق رؤيته العرفانية[17]:

وسر جمال فيك كل ملامحه   به ظهرت في العالمين وتمت

أي أن سر جمال الذات متى وجد في كل شيء سواء كان جميلا أصلا أو غير ذلك، فإنه يصبح - في نظر الصوفية - جميلا، والمهم في طبائع الناس، ومقدار ارتقاء أرواحهم لهذا المعنى، إذ إن محبي الصور الكونية يتعشقون الكون، في حين أن محبي الذات العلية يعشقون العين. والشروط واللوازم والأسباب في كل من الحبين واحدة[18].

ونقطف من بستان ابن الفارض زهرة أخرى على تجليات الجمال الإلهي في مظاهر الكون المتعددة، يقول[19]:

تراه إن غاب عني، كل جارحة   في كل معنى لطيف، رائق، بهج
في نغمة العود والناي الرخيم إذا   تألفا بين ألحان من الهزج
وفي مسارح غزلان الخمائل في   برد الاصائل والإصباح في البلج
وفي مساقط أنداء الغمام، على   بساط نور من الأزهار منتسج
وفي مساحب أذيال النسيم، إذا   أهدى إلى سحيرا أطيب الأرج
وفي التثامي ثغر الكأس مرتشفا   ريق المدامة في مستنزه فرج

فقوله "إن غاب عني" أي غابت ذاته العلية لإطلاقها عن جميع القيود والحدود الإمكانية، فيتجلى الوجود والحق عند ذلك، وينكشف في تعينات

مختلفة تظهر به ويظهر بها من حيث أسمائه الحسنى العليا لكمال تنزهها عن الألوان ومحوها وإفنائها لكل ما هو كائن أو كان، هذه التعينات مثل الصوت المطرب للألحان الجميلة وقت السماع، ومراعي الغزلان بين الأشجار المجتمعة الملتفة والمواضع التي تسقط عليها أنداء الأمطار، وألوان الأزهار منتشرة كالبساط المنسوج بأنواع النقوش، والمواضع التي يمر بها النسيم ويتردد فتفوح منه الروائح الطيبة[20]. فالجمال المطلق هو عله الجمال في كل شيء موجود، ويهون بجانبه كل ما يبدعه الإنسان من آثار فنية. يقول جلال الدين الرومي: "إنني مصور نقاش أصنع في لحظة تمثالا ولكني في حضرتك أصهر كل هذه التماثيل وإني لأخلق مائة وأنت فيها الروح، فإذا ما رأيت تصويرك ألقيت بهما جميعا في النار"[21]. ويقدم ابن الفارض في إحدى قصائده بعض الإشارات على سيادة الجمال على قلبه، يقول[22]:

ته دلالا فأنت أهل لذاكا ... وتحكم فالحسن قد أعطاكا

ولك الأمر فاقض ما أنت قاض ... فعلى الجمال قد ولاكا

وقوله "فالحسن قدر ولاكا أي الجمال الحقيقي الإلهي اقتضى أن تكون هذه المثابة من كمال الذات، وجمال الأسماء والصفات، وجلال الأحكام والأفعال"[23].

وقد استخدم ابن الفارض في كثير من أبيات هذه القصيدة الجمال والحسن وعلاقتهما بالكمال والجلال مما يؤكد أنه يتنزل في الذات الإلهية "ويرى الجيلي أن الجمال المطلق والجلال المطلق لا يكون شهودهما إلا لله وحده أما في عالم الخلق، فلا يتجلى الله بتجل مطلق... فلا طاقة للمخلوقات بظهور الجمال المطلق الذي يدهش سناه العقول، ولا مقدرة لهم لقبول تجلى الجلال المطلق الذي تنمحق له التراكيب. ومن هنا كانت معظم تجليات الحق تعالى جامعة بين أسمائه وصفاته الجمالية وبين أسمائه وصفاته تعالى الجلالية، ومن هنا قال الصوفية: لكل جمال جلال، ولكل جلال جمال"[24]. يقول ابن الفارض[25]:

عبد رق ما رق يوما لعتق ... لو تخليت عنه ما خلاكا

بجمال حجبته بجلال هام واستعذب العذاب هنا كا

ويقول[26]:

ومطلع أنوار بطلعتك التي لبهجتها، كل البدور استسرت
ووصف كمال فيك أحسن صورة وأقومها في الخلق، منه استمدت
ونعت جلال منك، يعذب دونه عذابي، ويحلو عنده، لي قتلتى
وسر جمال، عنك كل ملاحة به ظهرت، في العالمين وتمت
وحسن به تسبى النهى دلني على هوى، حسنت فيه، لعزك ذلتي
ومعنى وراء الحسن، فيك شهدته به دق عن إدراك عن بصيرة
لأنت منى قلبي، وغاية بغيتي وأقصى مرادي واختياري وخيرتي

وهو لا يتعبد للجمال مباشرة ولكنه يتوصل عن طريق الجمال الحسي بالوجدان والرمز والتجريد (أي بالجمال في مظهريه الحقيقي والمجازي) إلى الجمال المطلق للذات الإلهية، وهذا ما لمسه الباحث عند شعراء الصوفية في القرن السابع بجانب ابن الفارض كعفيف الدين التلمساني، الذي يرى أن الإيمان الحقيقي بالذات، لا يأتي إلا عن طريق تجلي هذه الذات في الكون بمظاهرها المختلفة[27]:

وما كنت أدري فتنة العشق قبلها إلى أن رأت عيني جمالك يعبد
إذا ما ارتشفت الراح من ثغر كأسها ألست تراها نحو وجهك تسجد
ولو لم يكن معناك في الكون مطلقا يدل عليه منك حسن مقيد
ولما شهدت عيني جمالك جهرة ومن لم تشاهد عينه كيف يشهد

فكل حسن في الكون إنما هو معار من الجمال المطلق الذي ليس له حدود[28]:

واكسبني حسنا ولا غرو إنما لكل مليح منه ما قد تكسبا
وإني لذاك المغرم العاشق الذي إلى غير ذاك المطلق الحسن ما صبا

وكأن التلمساني هنا متأثر بابن الفارض في قوله(29):

فكل مليح حسنه من جمالها   معار له بل حسن كل مليحة

ويربط التلمساني بين الكمال والجمال والجلال، يقول نثرا: "قلت هو تعالى يخبر عن نفسه المقدسة بتجليه على خواصه وخواص خواصه، وفهمهم عنه إنما هو شهود جماله وجلاله وكماله"(30)، ويعبر عن هذا شعرا في قصيدة أغرقها بالاصطلاحات الصوفية، مما يجعلها كمنظومة تعليمية، أراد بها توجيه مريديه إلى بعض الحقائق التي تختص بها الذات الإلهية. يقول(31):

وجود وحسبي أن أقول وجود   له كرم منه عليه وجود
تنزه عن نعت الكمال لأنه   بمعنى اعتبار النقص منه يؤود
ولكنه فيه الكمال وضده   له منه والمجموع منه صمود
وأشرف أشكال الكثائف ما   استدارت كراه فهي منه سعود
لحيطتها الأشكال فيها بأسرها   وفيها إليها تبتدى وتعود
وقوتها تعطي التنوع كله   فليس عليها في الكمال يزيد
سوى قوة الإطلاق فهي محيطة   بسطوتها كل الكرات تبيد

في هذه الأبيات نلاحظ إيمان التلمساني بمسألة الإطلاق من حيث الوجود الواحد المطلق الثابت، وما التعينات الجزئية، والمظاهر الحسية، إلا تجليات لهذه الحقيقة المطلقة التي تجمع الكمال وضده، باعتبارهما من متقابلات الوجود، فمن خرج عن الإحاطة ممنوع ومعدوم، والداخل فيها قد أحاطت به، والجامع هو هوية الوجود(32). أما ابن الخيمي فكان يذوب بروحه في جمال خالقه سبحانه، بل كان يعبد هذا الحسن ويتطلع بوجهه في مظاهره، حتى يستطيع الوصول إلى حقيقته المطلقة، يقول(33):

يا من أدار بحسنه المعبود   صهباء وصل في كؤوس صدود
ملأت محاسنك الوجود محاسنا   لم يبق قلب فيك غير عميد

يا من دعاني قبل أوجد حسنه   فقضى جمال وجوده بوجودي
إني بحسنك قد حييت وإنني   سأموت من شوق عليك شديد
وإذا رضيت بأن أموت هوى فقد   أحييتني يا مبدئي ومعيدي
أضحى جمالك مفرطا وصبابتي   لورودها فمتى يكون ورودي
ولقد رأيت مياهها لكنها   رؤيا صد عن ذوقها مصدود
أمعذبي بدلاله ومنعمي   بجماله وبهائه المشهود
إن كنت في يوم العذاب معاتبي   فمتى أفوز بيومه الموعود
لي من جمالك حسن وعد يرتجى   ومن الدلال على حسن وعيد
خطوات ذكرك لا تفارق خاطري   وجمال حسنك لم يزل مشهودي

فالأبيات تعكس تطورا في الفكر الجمالي في هذا العصر، إذ يحاول الشاعر الموازنة بين الجمال المطلق وما يتخارج عنه من تعينات ظاهرة يمثلها الحسن بشتى مظاهره وأشكاله إذ إن الجمال الإلهي يمتد في أصلاب الوجود، قبل أن يأخذ الله العهد على البشر بالعبودية في قوله "ألست بربكم قالوا بلى"، ثم أخذت تجليات هذا الجمال تتبدى في الكون فتخلب القلوب قبل الألباب.

ولكن نلاحظ ارتباط الجمال عند الشاعر هنا بقضية الاغتراب عن الذات الإلهية حيث يشعر أن روحه مغتربة عن عالمها الحقيقي، ولكنها لا تأنس إلا عند استئناسها بالجمال وهذا يجعلها في تطلع دائم للعودة إلى مصدرها حتى تطمئن في جوار الجمال المطلق. والشاعر هنا يلتقي مع فلاسفة العصر الحديث أمثال هيجل ولوكاتش، فلوكاتش يرى أن الجمال "هو علاقة التناغم بين الإنسان والعالم ولذلك ففي أوقات الأزمة والانشقاق بين الإنسان والعالم يهرع الإنسان إلى الجمال ليستعيد توازنه الروحي"، أما هيجل فإنه لجأ إلى اللانهائي في تصويره للجمال، وأعطى القدرة للمخيلة الإنسانية في التعبير عن الروح في تكاملها عن طريق التعبير الحسي، وهذا يعني أن هيجل يرى في الجمال هذا المعنى الذي يتجاوز الواقع،

ويرتبط لديه بمفهوم الجمال المطلق"[34]. ويقول ابن الخيمي كذلك معبرا عن الجمال المطلق الذي تتناثر مظاهره في ربوع الوجود[35]:

قوم على الجمرات من وادي منى	نزلوا ومن قلبي على الجمرات
نصبوا على ماء النقا أبياتهم	وهم معاني الحسن في الأبيات
وتحجبوا عنا بنور جمالهم	كتحجب المصباح بالمشكاة
لم يبق عزهم لذلي مطمعا	فيهم وليس لغيرهم حاجاتي
والحسن يدعو كل قلب فارغ	فيجيب ما فيه من الذرات

ويتشابه عشق الصوفية للجمال مع عشق الرومانتيكية له حيث إن العنصرين الأساسيين للروح الرومانتيكية هما: حب الاستطلاع وعشق الجمال، ومن دلائل هاتين الخاصيتين الرجوع إلى القرون الوسطى، ففي جوهره المشحون ينابيع غير مستغلة ذات تأثير رومانتيكي حافل بالجمال الغريب الذي يستطيع الخيال القوي الحصول عليه من أشياء معينة غير مألوفة. ويحتل حب الاستطلاع والرغبة في الجمال - عند الرومانتيكية - موضعا في الفن يماثل موضعهما في كل نقد صحيح"[36]. وتلتقى نظرة كل من الصوفية والرومانتيكية للجمال أنهما معا يردان إلى الذوق في شعورها بالشيء الجميل، إذ مر الجمال عند الرومانتيكيين "إلى الذوق، والذوق فردي، وخلق الفنان للجمال يستتبع القريحة أو العبقرية[37]، ولكن وجه الاختلاف بين الرومانتيكيين والصوفية في النظرة إلى الجمال أن الرومانتيكيين ينظرون إلى الجمال نظرة نسبية، ولا يقصدون إلى الجمال في قيمته المطلقة، بل في قيمته النفعية أي أنهم نظروا إلى الجمال بما يروقهم، ولا يروق إلا ما هو نافع[38].

ولكن الصوفية آمنوا كما لاحظنا بمطلق الجمال، وأحبوه على صورته المجردة ولذا تكرر حب الجمال المجرد عن الأعراض، فهو أفضل أنواع المحبة، وهو حب الشيء لذاته أي لجماله المجرد، قال الشاعر[39]:

إني أحبك حبا ليس يبلغه فهمي ولا ينتهي وهمي إلى صفته
أقصى نهاية علمي فيه معرفتي بالعجز مني عن إدارك معرفته

ويصور إبراهيم الجعبري حبه للجمال المجرد قائلا[40]:

وأفاضل الناس الكرام أبوة وفتوة فمن أحب وتاها
عشقوا الجمال مجردا بمجرد الرو ح الزكية عشق من زكاها
متجردين عن الطباع ولؤمها متلبسين عفافها وتقاها

ووصل عشق الشعراء الصوفية في هذا القرن للجمال إلى الخضوع له وتلبية ندائه، لأنهم يعلمون أن هذا الجمال هو مرآة ذي الجلال، وعن طريق التأمل في مظاهره التي تملأ الوجود يرقي السالك حتى يفني في الذات الإلهية صاحبة الجمال المطلق، وما جمال الوجود إلا فيض من فيوضاتها. يقول إبراهيم الدسوقي جامعا بين الحب والجمال ومستجيبا لندائهما[41]:

والله مالي منكم سواكم بالله رفقا بضعف حالي
وافيت في حبكم وفائي مالي وللحياة، مالي
حبي دعاني إلى التداني لبيك يا داعي الجمال

ويجعل محمد بن عبد الوهاب الأدفوي للجمال نبيا مما يؤكد أن هؤلاء ما كانوا يقصدون الجمال في صورته المادية بل في حقيقته المجردة، يقول[42]:

يهوى رشا حارت عقول أولى النهي لما تبدى في بديع صفاته
قامت نبوة حسنه بدلائل دلت على مكنون سر سماته
بعث النواظر خفية توحي الهوى لما أقام اللحظ في فتراته

وهكذا لم يكن حب الصوفية للجمال وعشقهم له عشقا للظواهر والماديات الحسية، ولكنه كان عشقا مجردا لما وراء الظواهر، لذلك كانت تجربة التذوق الجمالي عندهم تجربة تأملية هدفها الوصول إلى الجمال الأسمى والمطلق الذي تهفو

إليه الأرواح، والذي هو علة الجمال في كل شيء موجود، وأدى بهم هذا الحب إلى السمو الروحاني والترقي إلى درجة الفناء والاتحاد بالخالق سبحانه.

الهوامش:

1 - عبد الحكيم حسان: التصوف في الشعر العربي، ص 74.

2 - أميرة حلمي مطر: فلسفة الجمال أعلامها ومذاهبها، 2003، ص 106.

3 - محمد غنيمي هلال: الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية، ص 10.

4 - المرجع نفسه، ص 10.

5 - نيكلسون: الصوفية في الإسلام، ص107.

6 - محمد علي أبو ريان: فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة، دار الجامعات المصرية، ط5، الإسكندرية 1977، ص 18-19.

7 - المرجع نفسه، ص 20.

8 - نفسه.

9 - نفسه.

10 - محمد علي أبو ريان: فلسفة الجمال، ص 20-21. إدراك الجمال إذن إدراك حدسي وخيالي، وهذا ما قرره كروتشي عندما رأى أن الجمال مرتبط بالطاقة النفسية داخل الإنسان، وأن الطبيعة جميلة في نظر من يتأملها بعين الفنان. د. عبد العزيز حمودة: علم الجمال والنقد الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1999، ص 75.

11 - د. أميرة حلمي مطر: فلسفة الجمال أعلامها ومذاهبها، ص 108-109.

12 - ابن الفارض: الديوان، ص 210.

13 - وهذه النظرية لها مثيلتها عند فلاسفة العصر الحديث، فهيجل مثلا يسلك في مذهبه الجمالي مسلكا ميتافيزيقيا إذ يرى أن المطلق يتبدى ويكشف عن نفسه من خلال الطبيعة والتاريخ. راجع، د. أميرة حلمي مطر: فلسفة الجمال، ص 148-176.

14 - ابن الفارض: الديوان، ص 113-114.

15 - المصدر نفسه، ص 204.

16 - يوسف زيدان: عبد الكريم الجيلي فيلسوف الصوفية، ص 155.

17 - ابن الفارض: الديوان، ص 92.

18 - ابن عربي: ترجمان الأشواق.

19 - ابن الفارض: الديوان، ص 195.

20 - النابلسي: شرح ديوان ابن الفارض، ج2، ص 72-74.
21 - محمد عبد السلام كفافي: جلال الدين الرومي، حياته وشعره، دار النهضة العربية، 1971، ص 75.
22 - ابن الفارض: الديوان، ص 202.
23 - النابلسي: شرح الديوان، ج1، ص 213.
24 - د. يوسف زيدان: عبد الكريم الجيلي، ص 157.
25 - ابن الفارض: الديوان، ص 202.
26 - المصدر نفسه، ص 92-93.
27 - التلمساني: الديوان، ج1، ص 197.
28 - المصدر نفسه، ج1، ص 139.
29 - ابن الفارض: الديوان، ص 113.
30 - التلمساني: شرح مواقف النفري، ص 309.
31 - التلمساني: الديوان، ج1، ص 245-246.
32 - راجع تعليق المحقق على هذه الأبيات، المصدر نفسه.
33 - ابن الخيمي: الديوان.
34 - رمضان بسطاويسي محمد غانم: علم الجمال عند لوكاتش، ص 106-107.
35 - نفسه.
36 - راجع الرومانتيكية ما لها وما عليها، مقال بعنوان حاشية عن الكلاسيكي والرومانتيكي لوالتر باتر، ص 20-21.
37 - محمد غنيمي هلال: الرومانتيكية، ص 27.
38 - راجع المرجع نفسه، ص 158.
39 - لسان الدين بن الخطيب: روضة التعريف بالحب الشريف، ص 400.
40 - علي صافي حسين: الأدب الصوفي في مصر، ص 428.
41 - الدسوقي: جوهرة الدسوقي، ص 130.
42 - الأدفوي: الطالع السعيد، ص 560.

References:

1 - Abū Rayyān, Muḥammad ʻAlī: Falsafat al-jamāl wa nash'at al-funūn al-jamīla, Dār al-Jāmiʻāt al-Miṣriyya, Alexandria 1977.
2 - Al-Adfawī: At-ṭāliʻ as-saʻīd.

3 - Al-Dassūqī: Jawharat al-Dassūqī.
4 - Al-Nābulsī: Sharḥ diwān Ibn al-Fāriḍ.
5 - Ghānim, Ramadān Basṭāwsī: ‘Ilm al-jamāl ‘inda Georg Lukács.
6 - Ḥammūda, ‘Abd al-‘Azīz: ‘Ilm al-jamāl wa an-naqd al-ḥadīth, Al-Hay’a al-Miṣriyya al-‘Āmma li al-Kitāb, Cairo 1999.
7 - Ḥassān, ‘Abd al-Ḥakīm: Al-taṣawwuf fī ash-shi‘r al-‘arabī.
8 - Hilāl, Muḥammad Ghunaymī: Al-ḥayāt al-‘āṭifiyya bayna al-‘udhriyya wa as-ṣūfiyya.
9 - Hilāl, Muḥammad Ghunaymī: Ar-rumantīkiyya (The Romanticism).
10 - Ḥussein, ‘Alī Sāfī: Al-adab as-ṣūfī fī Miṣr.
11 - Ibn ‘Arabī, Muḥyī al-Dīn: Turjumān al-ashwāq.
12 - Ibn al-Fāriḍ: Dīwān.
13 - Ibn al-Khaṭīb, Lisān al-Dīn: Rawḍat at-ta‘rīf bi al-ḥub ash-sharīf.
14 - Ibn al-Khimī: Dīwān.
15 - Kaffāfī, Muḥammad ‘Abd al-Salām: Jalāl ad-Dīn ar-Rūmī ḥayātuhu wa shi‘ruhu, Dār al-Nahḍa al-‘Arabiyya, 1971.
16 - Maṭar, Amīra Ḥilmī: Falsafat al-jamāl a‘lāmuha wa madhāhibuha.
17 - Nicholson, Reynold Alleyne: The mystics of Islam.
18 - Zaydān, Yūsuf: ‘Abd al-Karīm al-Jilī faylasūf as-ṣūfiyya.

مجلة حوليات التراث، العدد 8، 2008، ص 23 - 32
ISSN 1112-5020

سنبلزاده وهبي أفندي ومعلقة امرئ القيس

د. سلامي باقيرجي
جامعة آتاترك بأرضروم، تركيا

الملخص:

يتناول هذا البحث القصيدة التي قالها شاعر تركي تضمينا لشاعر عربي جاهلي. هذا الشاعر هو سنبلزاده وهبي أفندي، الذي عاش في العصر العثماني وعني الأدب العربي والفارسي، هو عالم مبدع متفنن أيضا، له قصائد عربية ضمن ديوانه باللغة التركية، منها قصيدة عربية نادرة في الأدب العربي فيما نعلم. وتكتسب هذه القصيدة أهميتها من أن الشاعر ضمن فيها معلقة امرئ القيس، أي بناها على منوال معلقته، إذ جعل فيها الشطر الأول لنفسه والشطر الثاني من معلقة امرئ القيس. عدد أبيات هذه القصيدة سبعة عشر بيتا، حققت هذه القصيدة عن نسخة ديوانه، التي تحتفظ بها المكتبة الجامعية بأرضروم. وقدمت له بدارسة موجزة حكيت فيها قصته، وترجمت لصاحبها، ثم ألمحت بالفن البديعي الذي تنتسب إليه القصيدة وهو فن التضمين.

الكلمات الدالة:

الشعر التركي، امرؤ القيس، التضمين، العصر الجاهلي، العصر العثماني.

Sonbol Zadeh Wahbi Effendi and the poem of Imru al Qays

Dr Selami Bakirci
Ataturk University of Erzurum, Turkey

Abstract:

This paper deals with the poem said by a Turkish poet, which included a Jahili Arab poet. This poet is Sonbol Zadeh Wahbi Effendi, who lived in the Ottoman era and meant Arabic and Persian literature, he is a creative and masterful scientist as well, who has Arabic poems in his poems in the Turkish language, including a rare Arabic poem in Arabic literature as far as we know. And this poem gains its importance from the fact that the poet included in it the hanging of Imruʿu al-Qays, that is, he built it in the manner of his comment, as he made in it the first part for himself and the second part of the commentator

تاريخ النشر: 2008/9/15
sbakirci@atauni.edu.tr
© جامعة مستغانم، الجزائر 2008

of Imruʿu al-Qays. The number of verses of this poem is seventeen verses. This poem is based on a copy of his office, which is kept by the University Library in Erzurum. I presented him with a brief study in which I told his story, and translated to its owner, then alluded to the rhetorical art to which the poem belongs, which is the art of inclusion.

Keywords:

Turkish poetry, Imru al Qays, inclusion, pre-Islamic era, Ottoman era.

منذ فجر التاريخ، أي مع اتصال الأتراك بالبلدان الإسلامية أخذت اللغة العربية تكتسب أهمية ورفعة بين الأتراك. ومن المعلوم أن الأتراك لما اعتنقوا الإسلام أخذوا يكتبون بالحروف العربية، وتعلموا اللغة العربية، كما تعلموا اللغة الفارسية في آسيا الوسطى(1)، وازدادت هذه الأهمية مع الاتصال منذ زمن السلاجقة حتى قد بلغ في العصر العثماني أوجها، ومن هنا انتشرت هاتان اللغتان خلال الممالك العثمانية بأسرها، فأصبحت صلة اللغة العثمانية بهما (العربية والفارسية) صلة وثيقة، حتى تدرس بين العلوم الشرعية والأدبية. مع مرور الزمن أضحى للغة العربية مكانة خاصة بين الأتراك عامة، ومع ذلك نشأت طبقة من الأدباء والشعراء الذين أتقنوا اللغة العربية والفارسية معا. فانتشرت اللغة العربية كلغة الدين والثقافة، واللغة الفارسية كلغة الأدب خلال الممالك العثمانية، ولذلك أصبح إتقان هاتين اللغتين ضروريا لكل من الأدباء والشعراء العثمانيين.

ولا بأس من الإشارة - قبل دخول قصيدة سنبلزاده وهبي أفندي - إلى خصوصيات الشاعر العثماني آنذاك. كانت للعلماء والأدباء العثمانيين صلة وثيقة باللغة العربية وبآدابها القديمة نثرا كان أو نظما. كانت هناك حلقات تدرس فيها اللغة العربية والعلوم الأدبية كما تدرس العلوم الدينية، وتدرس اللغة العربية أيضا في المدارس العثمانية كلغة. وازدادت هذه الصلة بازدياد اهتمام العلماء والأدباء باللغة العربية. وكثير منهم عني بالأدب العربي خاصة منذ أوائل العصور حتى السنوات الأخيرة. فأقبلوا عليها ودرسوا وأتقنوا واطلعوا على كتبه العلمية والأدبية القديمة، واشتغلوا بالبحوث والدراسات والتأليف بالعربية، حتى صارت اللغة

العربية لغة ثانية والفارسية لغة ثالثة لهم. ويكاد ينعدم من الشعراء العثمانيين من لا يدرس العربية والفارسية ولا يملك القدرة على الاطلاع على الكتب بهاتين اللغتين. والسبب في ذلك أن الشاعر العثماني - أي شاعر - لا بد له من أن يدرس اللغة العربية والفارسية وأن يكون فيهما على درجة رفيعة، وأن يعرف بعلوم عصره من الشعر والأدب واللغة والعروض والقافية العربية حتى يجعله قادرا على نظم الشعر التركي الذي يحتوي كلمات وتركيبات عربية أو فارسية، أو يضمن اقتباسات من القرآن الكريم أو من أقوال النبي (صلى الله عليه وسلم) أو بيتا أو شطر بيت من الشعر العربي أو الفارسي. ولهذا كانوا مضطرين لتدريس هاتين اللغتين. ولهذه الأسباب أخذ الأدباء العثمانيون يلتفتون إلى هاتين اللغتين ويهتمون بأدبهما قديما كان أو حديثا، ويحرصون على اقتناء إصداراتهما، والتزموا بأدب الشعر العربي، والدراسات المتميزة منذ العصر الجاهلي، ولذلك كان الشاعر العثماني ذا ثقافة عالية في الأدب والثقافات العربية والفارسية معا، وكان أيضا على اطلاع منظم بالعلوم الإسلامية والعربية. وبذلك نرى أن ارتباط السلاطين والمجتمع العثماني بالدين الإسلامي أولا وباللغة العربية ثانيا من أهم الأسباب التي دفعت الشعراء والأدباء إلى نظم الشعر باللغة العربية. وقد أتاح ذلك لهم أن ينظموا الشعر العربي خلال أشعارهم التركية إسهاما يزيد حسنا في أعمالهم الأدبية التي نقرؤها فنعجب بها.

ويذكر التاريخ العثماني أن السلاطين العثمانيين كانوا يحرضون الأدباء والشعراء لتعلم اللغة العربية والفارسية كما يتعلمون أنفسهم ويداومون ويطالعون العربية حين درسوا العلوم الإسلامية. قال عمر موسى باشا: "لا بد لي من ذكره ها هنا. وهو دحض بعض مؤرخي الأدب، فهم يزعمون أن هؤلاء السلاطين لا يعرفون العربية إطلاقا، وليس لهم بها أي إلمام أو معرفة، وهذا الاعتقاد يخالف الحقيقة والتاريخ"(2). نعم، هذا الاعتقاد يخالف الحقيقة والتاريخ بلا شك. لأن التاريخ يوضح هذه الحقيقة كل الوضوح، من حيث أن السلاطين العثمانيين كانوا يشجعون الشعراء نظم الشعر باللغة التركية وباللغة العربية(3)، فضلا عن ذلك أن

بعضا منهم كانوا يعرفون عدة لغات، ويجيدون اللغة العربية مثل السلطان محمد الثاني فاتح استانبول، والسلطان مراد الثاني. ومنهم من نظموا الشعر باللغة العربية كما نظموا باللغة التركية، مثل السلطان مراد الثالث ابن السلطان سليم الثاني (953هـ/1546م-1003هـ/1595م)[4] والسلطان عبد الحميد الأول ابن السلطان أحمد الثالث (1137هـ/1725م-1203هـ/1789م)[5] والسلطان أحمد (998هـ/1589م-1026هـ/1617م)[6]، ولهم قصائد عربية متقنة وجيدة.

وكذلك اهتم العلماء الأدباء والشعراء العثمانيون بالأدب العربي خاصة، وإذا أمعنا النظر أن كثيرا من الشعراء حفظوا كثيرا من القصائد العربية، كأنهم ينافسون فيما بينهم في حفظ القصائد العربية القديمة[7]. ودرسوا اللغة العربية والفارسية كثيرا وترجموا من الكتب إلى اللغة التركية، أو ألف كثير منهم بإحدى اللغتين المذكورتين، أو نظموا أشعارهم بهما أو بإحداهما فأنتجوا أشعارا عربية وفارسية جيدة ملتزمين بقواعد اللغة والعروض والقوافي، فيها عناية باللغة والأدب والبلاغة والفصاحة.

ومنهم من تأثر بأسلوب القرآن الكريم، وترتيب فواصله وجلال معانيه، ولذلك رصع أشعاره بالآيات القرآنية، وأطلق على هذا النوع من الشعر (الملمعات)، ويسمى هذا اللون من الفن (التلميع). ومنهم من تأثر بأشعار الشعراء العرب كأشعار المعلقات وأشعار حسان بن ثابت وقصيدة - بانت سعاد - لكعب بن زهير، وقصيدة - أمن تذكر جيران بذي سلم - للبوصيري وغير ذلك. وتخمسوا للأشعار هذه، ويسمى هذا النوع من الشعر (التخميس) الذي يحتاج إلى متانة لغوية في التركيب، وجزالة في المعاني. حتى إنهم نظموا شعرهم شطر البيت من اللغة التركية وشطره الآخر من اللغة العربية أو الفارسية.

لا شك في أن ما خلفه الشعراء العثمانيون من آثار في مجال الأدب العربي والفارسي كان نتيجة ممارستهم الأدب العربي والفارسي. وبعبارة أخرى كان الأمر مرتبطا بثقافة الشاعر العثماني ونبوغه في اللغتين المذكورتين وأدبهما. فموقف الشعر العربي في الأدب العثماني مرتبط بالدين الإسلامي من ناحية الأوضاع.

ولذلك نجد في الشعر العربي الذي قاله الشاعر العثماني كثيرا من المعاني الدينية الإسلامية مثل المدائح النبوية أو الأخلاق الحميدة أو المعاني الصوفية. ومنهم من غلب عليه العلم كالتفسير والحديث والقراءة وغير ذلك، والتزم بالأدب أيضا، الأدب الديني والوعظ والنصيحة، ونظم الشعر العربي في الموضوع الديني والصوفي، والأمثلة من هؤلاء الشعراء كثيرة ومتعددة عند العثمانيين، مثل أبي السعود أفندي، شيخ الإسلام والمفسر المشهور، ومثل أسعد محمد أفندي، وهو شيخ الإسلام(8)، عالم مشارك في شتى العلوم، وهو أديب شاعر أيضا، ولهم أشعار عربية تستند إلى قوته العلمية. فتتبعنا وأثبتنا من أوائل عصر العثمانيين إلى انحطاطهم حوالي ثلاثمائة شاعر تركي نظم الشعر العربي. ولكن الأهم منه الذي نظم الشعر فقط، فشاعرنا من هؤلاء اللذين نظموا الشعر عاطفيا ووجدانيا. وهو محمد بن رشيد المعروف بـ"سنبلزاده"، الملقب بـ"وهبي". ولد شاعرنا سنبلزاده وهبي في مدينة مرعش التركية، وتلقى تعليمه على يد العلماء في مختلف العلوم والفنون بمدينته، ثم انتقل إلى استانبول. وكان أبوه شاعرا أيضا، وجده مفتيا في مدينة مرعش، وصار عالما في العلوم العربية والإسلامية جميعا، وكان من الموظفين الكبار للدولة العثمانية، حتى صار قاضيا ولذلك كان يعرف بالقاضي محمد رشيد سنبلزاده وهبي، ثم صار رئيس الكتّاب في الديوان، وفي فترة قليلة صار سفيرا في إيران للدولة العثمانية. واشتهر بين العلماء والشعراء العثمانيين في زمانه، وله أشعار في الحكمة، توفي في إستانبول سنة (1224هـ-1809م). ترك سنبلزاده وهبي ميراثا خالدا للأدب التركي من الشعر والنثر باللغات التركية والعربية والفارسية في أثار قيمة مثل:

تحفة وهبي: وهي منظومة في اللغة المتعلقة باللغة الفارسية.

نخبة وهبي: وهي منظومة في اللغة المتعلقة باللغة العربية.

شوق أنكيز: وهي منظومة تركية في الأدب أيضا.

لطفية: وهي منظومة تركية. وديوان شعر باللغات التركية والعربية والفارسية، طبع في استانبول سنة (1253هـ). وله قصائد عربية مختلفة ضمن ديوانه(9).

سنبلزاده وهبي يعتبر من أبرز شعراء الشعر الكلاسيكي التركي (أدب الديوان)، بل يعتبر من أهم الشعراء العثمانيين في عهد السلطان عبد الحميد الأول والسلطان سليم الثالث ولذلك يقال له (سر لوحه شعراء) بالفارسية، أي أشعر الشعراء العثمانيين في عصره. وكان عالما وشاعرا متقنا ومتفننا. ويبدو من ديوان شعره أنه قد قرأ شعرا كثيرا من شعراء العرب، وهذه القراءة قد أثرت في نضجه وغزارة علمه وثقافته واطلاعه على العربية. بينه وبين صديقه الشاعر السروري معارضات شعرية على غرار نقائض جرير والفرزدق. هذه القصة تشهد على معرفته بالشعر العربي، لقد زاره صديقه الشاعر السروري عند مرضه الذي توفي به، وعندئذ قال سنبلزاده وهبي لصديقه سروري: قل لي شعرا تشير إلى تاريخ وفاتي فأبكي قبل موتي. فأجاب السروري، نعم وقال بيتا بمعناه العربي هذا: "يا وهبي سوف تحشر مع امرئ القيس". فيقول سنبلزاده وهبي: "لا بأس، إنما امرؤ القيس كان رجلا عظيما"(10). ومن هذه المحاورة التي تجري بين الصديقين يظهر أن سنبلزاده وهبي كان منشغلا بأشعار امرئ القيس خاصة وبالشعر العربي عامة. ونرى ذلك من أشعاره العربية ومعرفته الثقافية التاريخية الواسعة، كما نلمس حسن فهمه للأدب العربي أيضا، ونلاحظ أنه كان مطلعا على الأدب التركي والعربي والفارسي معا اطلاعا واسعا وأن له قدرة ثقافية عالية في هذه اللغات الثلاث. وبالإضافة إلى ذلك، يظهر من قصائده معرفته بالعروض والوقوف على دقائق الفصاحة والبلاغة معرفة تامة. وشعره يعكس رقة إحساسه ومشاعره وجزالة الكلمة وبساطتها. وحظي امرؤ القيس بعناية الشعراء، فكانوا يعارضون قصائده ليكتسبوا المران على نظم الشعر الأصيل، واتكأ بعضهم على قصائده، فشطروها صارفين معناها(11). ومنهم الشاعر العثماني سنبلزاده وهبي. من القصائد العربية التي قالها سنبلزاده وهبي، قصيدة ضمنها معلقة امرئ القيس. هذه القصيدة ضمن ديوانه التركي المطبوع في استانبول سنة 1253هـ. إن هذه القصيدة لسنبلزاده وهبي تكاد تصل إلى حالة من المعارضة لقصيدة امرئ القيس، إذ تلك القصيدة تماثلها ويتلو تلوها في الوزن والقافية. ولكن المعاني لم

تتشابه بين القصيدتين كما تشابهت المفردات، إذ الشاعر يغير المعاني التي يطلقها امرؤ القيس على نفسه، ويصف خلال شعره طبيعيا حالة نفسه.

التضمين[12]: وهو - في الشعر - أن يضمن الشاعر كلامه شيئا من مشهور شعر الغير[13]. إذن فالمقصود بالتضمين هو ذكر نص قرآني أو حديث نبوي في الشعر، أو أن يضمن عجز البيت الشعري عجز بيت آخر أو صدره أو بيتا كاملا من شعر آخر. وأحسن التضمين أن يزيد الشاعر نكتة لا توجد في الأصل، وهذا نوع من التضمين أو الاقتباس الكامل والأفضل، لأن الشاعر يقوم بذكر البيت كاملا دون محاولة منه لتغيير أو تبديل مفردات النص الآخر، فيذكره كما هو، وهنا تظهر أفضلية الشاعر وقدرته على لسان غير لسانه، لأن الشاعر قام في قصيدته بتضمين أبيات الشاعر الآخر. فهذا فعله سنبلزاده وهبي في شعره، حيث أجاد في توظيف معلقة امرئ القيس داخل قصيدته، لدرجة أننا لا نستطيع أن نفرق بين أبياته وأبيات امرئ القيس. لقد ذوب أبيات امرئ القيس فبدت وكأنها متجانسة مع قصيدته لا فرق بينهما. وعلى الرغم مما بين القصيدتين من تشابه فإن كلا منهما تستقل بمعانيها، وانعكس ذلك على جمالية القصيدة، في ألفاظها وصورها وتناسب الأبيات بين شطريها وزخرفها وسياق الفكر وأنواعها.

وها هي القصيدة المذكورة[14] ننشرها لأول مرة:

زمان الجوى لما تمطى بصلبه	وأردف أعجازا وناء بكلكل
غدوت لفرط الهم أجلو تشفيا	فهل عند رسم دارس من معول
وأبكي وأستبكي خليلي قائلا	قفا نبكي من ذكرى حبيب ومنزل
ويعذلني قوم وينصح معشر	يقولون لا تهلك أسى وتجمل
كتابك مثل الروض يحكي شميمه	نسيم الصبا جاءت بريا القرنفل
فجاء وليل الهجر أرخى سدوله	علي بأنواع الهموم ليبتلي
عباراته في السطر تزهو كأنها	عذارى دوار في ملاء مذيل
فأحيى فؤادا كان كالرسم وارسا	بسقط اللوى بين الدخول فحومل

ومضمونه في الحسن يحكي عنيزة إذا ما اسبكرت بين درع ومجول

وفي طيه بيت تعرض نظمه تعرض أثناء الوشاح المفصل

فلما قرأت البيت صرت كأنني صبحت سلافا من رحيق مغلغل

كان كلا شطريه كأسا مدامة غذاها نمير الماء غير المحلل

لقد جئتكم رجلان لا باستعانة بمنجرد قيد الأوابد هيكل

ولكن صروف الدهر شدت مفاصلي بأمراس كتان إلى صم جندل

أيا جيرتي والله لو لا مفاصلي بكل مغار الفتل شدت بيذبل

وإن لم أجد زادا ومسراي مهمه به الذئب يعوي كالخليع المعيل

هنيئا لكم حلو التعيش أنني لدى سمرات الحي ناقف حنظل

كما شاهدنا، الأبيات الأولى من هذه القصيدة لشاعرنا وهبي، وأما الثواني وهي محل الاستشهاد فهي من معلقة امرئ القيس كما هو معلوم. وأهم خصوصية في هذه القصيدة ارتباط الأبيات بالأبيات التي أوردها من معلقة امرئ القيس، وبين شطري الأبيات صلة حميمة من ناحية الأفكار والمعاني. كما يرى كثير من النقاد هذا نوع من التناص المشروع الذي يكسب النص الشعري قوة وجمالا، والذي يخرج بتلقائية مع النص وينبثق من اللاوعي الإبداعي وتتوحد مع النص الشعري، وتصبح جزاء منه وليست مقحمة عليه. ويتضح التضمين المستحسن كما أشار إليه الناقدون القدماء والمحدثون. فقد أحسن شاعرنا النظم بدقة بالغة حيث تناسب المعنى والمبنى والسياق والوزن في كل بيت من القصيدة، إنها سالمة من عيوب الوزن والقافية، ولم يغفل ربط معنى البيت بالذي يورده من المعلقة كما ربط من ناحية الوزن والقافية، وبذلك يزداد شعره حسنا. ذلك دليل إلى قدرة الشاعر العثماني على إدراك الشعر العربي القديم من كل الوجوه.

الهوامش:

1 - عمر موسى باشا: تاريخ الأدب العربي، العصر العثماني، بيروت 1989، ص 39-40.

2 - المصدر نفسه، ص 37.

3 - فؤاد فاطن: تذكرة خاتمة الأشعار، استانبول 1271هـ، ص 3.

4 - وله شعر عربي أوله "من ذنوبي أتوب يا تواب"، انظر، علي أميري: جواهر الملوك، عصر مطبعه سي، استانبول 1319هـ، ص 29؛ محمد المحبي: خلاصة الأثر في أعيان القرن الحادي عشر، دار صادر، بيروت، ج4، ص 241؛ محمد نائل: تحفهء نائلي، أنقره 2001، ج2، ص 948، رقم الترجمة 3943؛ إسماعيل باشا البغدادي: هدية العارفين أسماء المؤلفين وآثار المصنفين، استانبول 1951-1955، ج2، ص 424.

5 - وله قصيدة عربية مكتوبة حول الهجرة النبوية الشريفة قالها عام (1191هـ)، وهذه القصيدة مشهورة بـ"القصيدة الهجرية": مخطوطتها موجودة في مكتبة سليمانية (إستانبول)، قسم الحاج محمود، رقم: 3989؛ أيوب صبري: مرآة الحرمين (مرآت مدينة)، استانبول 1304هـ-1887م، ج1، ص 585؛ عمر موسى باشا: تاريخ الأدب العربي، ص 38.

6 - أحمد بن السلطان محمد بن السلطان مراد، السلطان الرابع عشر من ملوك آل عثمان، باني جامع سلطان أحمد في استانبول، الملقب بـ"بختي"، له شعر عربي في الغزل. انظر، المحبي: خلاصة الأثر، ج1، ص 284-292؛ جواهر الملوك، ص 30؛ تحفه نائلي، ج1، ص 91، رقم الترجمة 344.

7 - انظر، طاشكوبري زاده: الشقائق النعمانية في علماء الدولة العثمانية، دار الكتّاب العربي، بيروت 1395هـ-1975م، ص 121 و198 و202.

8 - هو أسعد محمد أفندي بن أبي إسحاق إسماعيل (1685م-1753م)، وله تخميسات للقصائد العربية المختلفة لم تنشر بعد.

9 - محمد ثريا: سجل عثماني، مطبعه عامره، 1308هـ، ج4، ص 618؛ شمس الدين سامي: قاموس الأعلام، مطبعه سي، استانبول 1306هـ-1319هـ، ج6، ص 4707؛ هدية العارفين، ج2، ص 356؛ محمد طاهر بروسه لي: عثمانلي مؤلفلري، مطبعه عامره، استانبول 1333هـ-1342هـ، ج2، ص 236؛ تذكرة خاتمة الأشعار، ص 444-445؛ تحفهء نائلي، ج2، ص 1181، رقم الترجمة 4668؛ فائق رشاد: أسلاف، استانبول، (د.ت)، ص 315.

10 - فائق رشاد: المصدر السابق، ص 317.

11 - انظر، محمود سالم محمد: المدائح النبوية حتى نهاية العصر المملوكي، بيروت 1996، ص 338.

12 - التضمين له ثلاثة أضراب: التضمين النحوي، وهو أن يتضمن الفعل معنى فعل آخر. وضرب منه ما يتعلق بعلم العروض، وهو أن يكون البيت مفتقرا لما بعده. وضرب آخر منه يقع أكثر ما يقع في الشعر وهو المسمى التضمين البياني. انظر، سعيد بن الأخوش: بردة البوصيري بالمغرب والأندلس، المغرب 1998، ص 474-475.

13 - أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، استانبول 1984، ص 416.

14 - ديوان سنبلزاده وهبي أفندي، استانبول 1253هـ، ص 15.

References:

1 - Al-Baghdādī, Ismaīl Bāshā: Hadiyyat al-ʻārifīn asmā' al-mu'allifīn wa āthār al-muṣannifīn, Istanbul 1951.

2 - Al-Hāshimī, Aḥmad: Jawāhir al-balāgha fī al-maʻānī wa al-bayān wa al-badīʻ, Istanbul 1984.

3 - Al-Muḥibbī: Khulāṣat al-athar fī aʻyān al-qarn al-ḥādī ʻashar, Beirut.

4 - Amīrī, ʻAlī: Jawāhir al-mulūk, Istanbul 1319H.

5 - Bāshā, ʻOmar Mūsā: Tārīkh al-adab al-ʻarabi, al-ʻaṣr al-ʻuthmānī, Beirut 1989.

6 - Bruseh Lī, Muḥammad Ṭahar: ʻUsmānlī Mu'aliflirī, Maṭbaʻat Amireh, Istanbul 1333H-1342H.

7 - Faṭin, Fu'ād: Tadhkirat khātimat al-ashʻār, Istanbul 1271H.

8 - Ibn al-Akhwash, Saīd: Burdat al-Būṣirī bi al-Maghrib wa al-Andalus, Morocco 1998.

9 - Muḥammad, Maḥmūd Sālim: Al-madā'iḥ an-nabawiyya ḥattā nihāyat al-ʻaṣr al-mamlūkī, Beirut 1996.

10 - Nā'il, Muḥammad: Tuḥfeh na'ilī, Ankara 2001.

11 - Rashad, Fā'iq: Aslāf, Istanbul (n.d.).

12 - Ṣabrī, Ayyūb: Mar'āt al-ḥaramayn, Istanbul 1887.

13 - Sāmī, Shams al-Dīn: Qāmūs al-aʻlām, Istanbul, maṭbaʻat Seh, Istanbul 1306H-1319H.

14 - Thurayya, Muḥammad: Sijjil ʻuthmānī, Matbaʻat Amireh, 1308H.

15 - Wahbī Effendī, Sonbol Zadeh: Dīwān, Istanbul 1253H.

16 - Zādeh, Tashkubrī: Ash-shaqā'iq an-nuʻmāniyya fī ʻulamā' ad-dawla al-ʻuthmāniyya, Dār al-Kitāb al-ʻArabī, Beirut 1975.

مجلة حوليات التراث، العدد 8، 2008، ص 33 - 43
ISSN 1112-5020

رابعة العدوية البتول الشاعرة المتصوفة

د. سعد بوفلاقة
جامعة عنابة، الجزائر

الملخص:

من الشواعر اللائي اشتهرن بالشعر الصوفي رابعة العدوية: وهي أم الخير رابعة بنت إسماعيل العدوية البصرية القيسية، مولاة آل عتيك. ولدت في أسرة فقيرة مغمورة بعد ثلاث أخوات كانت هي الرابعة، ويبدو أن مولدها كان منتصف القرن الأول للهجرة. مات والدها وهي لا تزال طفلة، وبعد وفاته لحق البصرة قحط شديد، فخرجت رابعة وأخواتها الثلاث، وهن في عمر الزهور، يبحثن عن الرزق. ويهمن على وجوههن، فتاهت رابعة في الطريق ولم تستطع أن تهتدي إلى أخواتها، فوقعت في أسر رجل ظالم أذاقها أنواع الذل والهوان، ثم باعها بثمن بخس إلى رجل آخر كانت في بيته أسوأ حالا مما كانت عليه في البيت الأول، ولكنه أعتقها بعد مدة في حديث طويل، فعملت برهة في الغناء والعزف على الناي وما يتصل بهما... ولكنها تابت بعد ذلك وحملها ندمها على ماضيها أن تمعن في الزهد والتصوف، وتصبح صوفية كبيرة وعابدة مشهورة.

الكلمات الدالة:

رابعة العدوية، التصوف، الحب الإلهي، التوبة، الزهد.

Rabia al Adawiyya al Batûl the mystical poet

Dr Saad Boufellaga
University of Annaba, Algeria

Abstract:

Rabi'a al-Adawiyya is one of the women poets who are famous for Sufi poetry: Umm al-Khair Rabi'a bint Ismail al-Adawiyya al-Basria al-Qaisiyyah, Mawlat Atik family. She was born into a poor, overwhelmed family after three sisters who were the fourth, and it seems that her birth was the middle of the first century of migration. Her father died while she was still a child, and after his death a severe drought followed Basra, so Rabi'a and her three sisters, who were at the age of flowers, went out looking for a livelihood. They wander on their faces, so Rabi'a was lost on the road and was unable to convert to her

تاريخ النشر: 2008/9/15
saifalislamsaad@yahoo.fr
© جامعة مستغانم، الجزائر 2008

sisters, so she fell into the captivity of an unjust man who tasted her with humiliation and dishonor, and then sold her cheaply to another man who was worse off in his house than she was in the first house. But he released her after a long time in a long conversation, so she worked for a while in singing and playing the flute and what was related to them... But after that she repented, and her remorse over her past led her to reflect on asceticism and mysticism, and to become a great Sufi and a famous worshiper.

Keywords:

Rabia al Adawiyya, Sufism, Divine love, repentance, asceticism.

1 - تعريف التصوف:

التصوف: هو "العكوف على العبادة والانقطاع عن العمل، والإعراض عن زخرف الدنيا وزينتها، والزهد فيما يقبل عليه الجمهور من لذة ومال وجاه"[1]. إنه شوق الروح إلى الله، إنه الحب الإلهي المطلق المجرد من المنافع والغايات المادية[2]، والحديث عن التصوف يستدعي الحديث عن الزهد، ذلك لأنهما متلازمان ومتداخلان في غالب الأحوال، والفرق بينهما هو أن الزهد مرتبة أولى ومرحلة مبدئية تؤهل للتصوف، فإذا كان الزهد دعوة إلى الانصراف عن ترف الحياة ومباهجها، والاكتفاء بما يقيم الأود ويستر الجسم، فإن التصوف شظف وخشونة وجوع وحرمان، وإعراض عن زخرف الدنيا وزينتها...

وللتصوف ركنان هما: الزهد، والحب الإلهي، وعلى هذا فالتصوف أعم من الزهد، فكل تصوف زهد، وليس كل زهد تصوفا[3].

2 - رابعة العدوية رائدة شعر التصوف:

ومن الشواعر اللائي اشتهرن بالشعر الصوفي رابعة العدوية: وهي أم الخير رابعة بنت إسماعيل العدوية البصرية القيسية، مولاة آل عتيك. ولدت في أسرة فقيرة مغمورة بعد ثلاث أخوات كانت هي الرابعة، ويبدو أن مولدها كان منتصف القرن الأول للهجرة. مات والدها وهي لا تزال طفلة، وبعد وفاته لحق البصرة قحط شديد، فخرجت رابعة وأخواتها الثلاث، وهن في عمر الزهور، يبحثن

عن الرزق، ويهمن على وجوههن، فتاهت رابعة في الطريق ولم تستطيع أن تهتدي إلى أخواتها، فوقعت في أسر رجل ظالم أذاقها أنواع الذل والهوان، ثم باعها بثمن بخس إلى رجل آخر كانت في بيته أسوأ حالا مما كانت عليه في البيت الأول، ولكنه أعتقها بعد مدة في حديث طويل[4]، فعملت برهة في الغناء والعزف على الناي وما يتصل بهما... ولكنها تابت بعد ذلك وحملها ندمها على ماضيها أن تمعن في الزهد والتصوف، وتصبح صوفية كبيرة وعابدة مشهورة "وأخبارها في الصلاح والعبادة مشهورة"[5] حتى أصبح كبار المتصوفة في عصرها يستفتونها في دقائق التصوف كسفيان الثوري[6] والحسن البصري[7] وغيرهما...

وقد اختلف المؤرخون في تاريخ وفاة رابعة العدوية، فقال ابن خلكان: "وكانت وفاتها في سنة خمس وثلاثين ومائة، كما في شذور العقود لابن الجوزي، وقال غيره: سنة خمس وثمانين ومائة... وقبرها يزار، وهو بظاهر القدس من شرقيه على رأس جبل يسمى الطور"[8]، والشيء نفسه نجده عند ابن العماد الحنبلي، فقد ذكرها مع وفيات سنة خمس وثلاثين ومائة، ثم قال: "وقيل توفيت سنة خمس وثمانين ومائة"[9]، وجعل وفاتها أيضا سنة خمس وثلاثين ومائة كل من سليمان سليم البواب[10]، وعمر رضا كحالة[11]، وعبد البديع صقر[12]، وفي رواية أنها توفيت سنة ثمانين ومائة بعد الهجرة[13]، ويبدو أن التاريخ الأقرب إلى الصواب هو سنة خمس وثلاثين ومائة للهجرة، لأن المصادر التي قالت بهذا التاريخ ذكرته كخبر صحيح بينما شككت في الروايتين الأخريين باستعمالها الفعل المبني للمجهول "قيل" أو قال بعضهم. وكذلك ذكرت هذه المصادر أن الكثيرين من معاصريها تقدموا لخطبتها ومنهم الحسن البصري[14]، وهو توفي سنة عشر ومائة للهجرة، فمن غير المعقول أن يكون خطبها أو اتصل بها إذا كانت توفيت سنة (180هـ) أو (185هـ) عن عمر يناهز الثمانين سنة حسب ما ورد في بعض المصادر، لأن عمرها عند وفاته زهاء عشر سنوات، وإذن فالأقرب إلى الصحة أن تكون توفيت سنة (135هـ).

وتعد رابعة العدوية من أوائل المتصوفة المسلمين، وإليها ينسب مؤرخو

الصوفية البدء بالكلام عن الحب الإلهي والتوسع فيه[15]. ولها أقوال مأثورة وأشعار منظومة، ورابعة معروفة كمتصوفة، وقد كتب عنها الكثير في هذا المجال، أما كشاعرة فلم يدرس شعرها دراسة وافية حتى الآن باستثناء بعض الدراسات التي تناولته عرضا عند حديثها عنها كمتصوفة، ولذلك سأقتصر في حديثي على شعرها.

كتبت رابعة العدوية شعرا صوفيا، ويبدو أنها اكتفت بهذا الباب إذ لم يصلنا شعر لها في بقية الأبواب، وأشهر ما أنشدته في هذا الباب قولها[16]:

أحبك حبين: حب الهوى وحبا لأنك أهل لذاكا
فأما الذي هو حب الهوى فشغلي بذكرك عمن سواكا
وأما الذي أنت أهل له فكشفك لي الحجب حتى أراكا
فلا الحمد في ذا ولا ذاك لي ولكن لك الحمد في ذا وذاكا

تصرح الشاعرة بحبها لله جل شأنه، فتقول: إنني أحبك يا إلهي حبين مجتمعين: أولهما حب العشق والهوى لأنني فتنت بحسنك، وثانيهما فهو حب التعظيم والإجلال لأنك جدير بهذا الحب، ولا أجد من يستحقه سواك. وكيف لا؟ وقد كشفت لي الحجب فرأيتك بعين الخيال على حقيقتك، ولست أنا صاحبة الفضل في هذا الحب فهو من المحبوب نفسه لأنه مستحق له لكماله، فله الحمد أولا وأخيرا.

وقالت تتغزل في الذات الإلهية كما تتغزل عاشقة في بشر، فحبيبها وإن غاب عن بصرها فهو شاخص قبالة فؤادها لا يغيب عنه[17]:

حبيب ليس يعدله حبيب وما لسواه في قلبي نصيب
حبيب غاب عن بصري وشخصي ولكن عن فؤادي ما يغيب

وقالت تصف انصرافها عن الناس بروحها ونفسها وحسها إلى الله تعالى ولو كانت بجسمها معهم[18]:

إني جعلتك في الفؤاد محدثي وأبحت جسمي من أراد جلوسي
فالجسم مني للجليس مؤانس وحبيب قلبي في الفؤاد أنيسي

وكانت رابعة زاهدة في الدنيا تنام على حصيرة بالية، وتتوسد قطعة من الحجر، وتشرب من إناء مكسور، وتقضي ليلها تصلي لله وتناجيه قائلة(19):

وزادي قليل ما أراه مبلغي أللزاد أبكي أم لطول مسافتي
أتحرقني بالنار يا غاية المنى فأين رجائي فيك أين مخافتي

ويبدو أنها لم تلبث أن تغيرت في حبها للذات الإلهية في غير رهبة أو رغبة، فهي لا تعبده خوفا من النار أو طمعا في الجنة، وإنما تعبده استغراقا في الحب لذاته، ذكر العطار أن رابعة كانت تقول: "إلهي إن كنت عبدتك خوف النار فاحرقني بالنار، أو طمعا في الجنة فحرمها علي، وإن كنت لا أعبدك إلا من أجلك، فلا تحرمني من مشاهدة وجهك"(20).

ويذكر أنها عزفت عن الزواج لأنها لا تريد أن يشغلها شاغل عن حب الله، وقد رفضت من نقدم إليها من الخطاب، وكان منهم أمير البصرة محمد بن سليمان الهاشمي، والصوفي عبد الواحد بن زيد، والحسن البصري، ثم أنشدت تقول(21):

راحتي يا إخوتي في خلوتي وحبيبي دائما في حضرتي
لم أجد لي عن هواه عوضا وهواه في البرايا محنتي
حيثما كنت أشاهد حسنة فهو محرابي إليه قبلتي
إن أمت وجدا وما ثم رضا واعنائي في الورى واشقوني
يا طبيب القلب يا كل المنى جد بوصل منك يشفي مهجتي
يا سروري يا حياتي دائما نشأتي منك وأيضا نشوتي
قد هجرت الخلق جمعا أرتجي منك وصلا فهو أقصى منيتي

وهكذا لقد استولى حب الإله على نفس رابعة، وتربع في أحشائها وسكن مهجتها فأصبحت تطلب وصاله ورضاه كما تتغزل عاشقة في بشر مثلها، وهي تكرر نفسها دائما في معظم قصائدها، فمعانيها لا تخرج عن حبها لله وفنائها فيه، وزهدها في الدنيا لانشغالها بالخالق، فهو راحتها في خلوتها وهو قبلتها(22)... ومن ذلك قولها(23):

يا سروري ومنيتي وعمادي ... وأنيسي وعدتي ومرادي
أنت روح الفؤاد أنت رجائي ... أنت لي مؤنس وشوقك زادي
أنت لولاك يا حياتي وأنسي ... ما تشتت في فسيح البلاد
كم بدت منة وكم لك عندي ... من عطاء ونعمة وأياد
حبك الآن بغيتي ونعيمي ... وجلاء لعين قلبي الصادي
ليس لي عنك يا حبيب براح ... أنت مني مكمن في الفؤاد
إن تكن راضيا علي فإني ... يا منى القلب قد بدا إسعادي

وكثيرا ما كانت تناجيه راجية مرضاه، ولا يهمها بعد ذلك إن غضب الأنام طرا، تقول(24):

وليتك تحلو والحياة مريرة ... وليتك ترضى والأنام غضاب
وليت الذي بيني وبينك عامر ... وبيني وبين العالمين خراب
إذا صح منك الود فالكل هين ... وكل الذي فوق التراب تراب

ومما نسب إليها أيضا قولها(25):

كأسي وخمري والنديم ثلاثة ... وأنا المشوقة في المحبة رابعه
كأس المسرة والنعيم يديرها ... ساقي المدام على المدى متتابعه
فإذا نظرت فلا أرى إلا له ... وإذا حضرت فلا أرى إلا معه
يا عاذلي إني أحب جماله ... بالله ما أذني لعذلك سامعه

كم بت من خرقي وفرط تعلقي　　　أجري عيونا من عيوني الدامعه
لا عبرتي ترقى ولا وصلي له　　　يبقى ولا عيني القريحة هاجعه

ويبدو أن المقطوعتين الأخيرتين من أجمل ما قالت رابعة العدوية من ناحية الأسلوب والصياغة، فأسلوبها سلس، وصياغتها اللفظية واضحة مألوفة قريبة المتناول، لا تعقيد فيها ولا تكلف. وذكر صاحب مصارع العشاق أن رابعة العدوية كانت قد انقطعت عن التهجد وقيام الليل إثر علة، فرأت في منامها حلما مفاده أنها بانقطاعها عن قيام الليل قد أغضبت الرحمن، وكادت تفقد بهذا ما حصلته من قبل بتهجدها، ولهذا أقبلت عليها الحورية التي رافقتها في تجوالها في الجنة، إبان هذه الرؤيا، وقد رأت انصراف الوصفاء عنها، وقالت تؤنبها بهذين البيتين:

صلاتك نور والعباد رقود　　　ونومك ضد للصلاة عنيد
وعمرك غنم إن عقلت ومهلة　　　يسير ويفنى دائما ويبيد

ثم غابت الحورية من بين عينيها، واستيقظت رابعة حين تبدى الفجر مذعورة، وعادت إلى ما كانت عليه من قيام ليل وتهجد[26].

وروى السراج أيضا في مكان آخر من مصارع العشاق، عن ذي النون الصوفي المشهور، أنه قال: "بينما أنا أسير على ساحل البحر، إذ بصرت بجارية عليها أطمار شعر، وإذا هي ناحلة ذابلة، فدنوت منها لأسمع ما تقول، فرأيتها متصلة الأحزان بالأشجان، وعصفت الرياح واضطربت الأمواج... فصرخت، ثم سقطت إلى الأرض، فلما أفاقت نحبت، ثم قالت: سيدي بك تقرب المتقربون في الخلوات، ولعظمتك سبحت الحيتان في البحار الزاخرات، ولجلال قدسك تصافقت الأمواج المتلاطمات. أنت الذي سجد لك سواد الليل، وبياض النهار، والفلك الدوار، والبحر الزخار، والقمر النوار والنجم الزهار، وكل شيء عندك بمقدار، لأنك الله العلي القهار:

يا مؤنس الأبرار في خلواتهم   يا خير من حطت به النزال
من ذاق حبك لا يزال متيما   قرح الفؤاد يعوده بلبال
من ذاق حبك لا يرى متبسما   في طول حزن للحشا يغتال

فقلت لها: من تريدين؟ فقالت: إليك عني، ثم رفعت طرفها نحو السماء فقالت: أحبك حبين (الأبيات السالفة الذكر). ثم شهقت، فإذا هي قد فارقت الحياة..."[27].

3 - خصائص شعرها:

وفي ختام حديثنا عن شعر رابعة العدوية يجدر بنا أن نسجل الملاحظات التالية من خلال ما وصلنا من شعرها:

- إن أول ما نسجله هو أن شعرها كان قليلا بالقياس مع شهرتها التي شرقت وغربت، إذ لم يتجاوز عدد القصائد التي وصلتنا من شعرها العشر... ولعل شهرتها كانت بسبب كونها رائدة الحب الإلهي والعشق الرباني في الإسلام.

- اقتصر شعرها على غرض واحد من الأغراض الشعرية وهو الشعر الصوفي، فشعرها لا يخرج عن حبها لله وفنائها فيه وزهدها في الدنيا لانشغالها بحب الخالق وهي سباقة في هذا الغرض.

- وكان شعرها من حيث قيمته الفنية في مجمله قليل التكلف بعيدا عن الخيال والتفلسف، خاليا من العبارات المنمقة، ضعيف المبنى، عميق الدلالة.

- يتميز شعرها بالشعور الديني الصادق والعاطفة الجياشة، ولكن معانيها متكررة في أحايين كثيرة، ولا تخرج معانيها في الشعر عن معانيها في النثر، حبها لله وفناؤها فيه...

كانت هذه هي رابعة العدوية الشاعرة التائبة الزاهدة العابدة الناسكة المتصوفة التي أقر لها كثيرون من الدارسين بمركز الريادة في الحب الإلهي، وبالأستاذية لكل الذين جاءوا من بعدها واستهدوا بهديها كابن الفارض والشريف الرضي وريحانة وميمونة وغيرهم.

الهوامش:

1 - انظر، ابن خلدون: المقدمة، دار الفكر، دمشق، ص 497، وانظر أيضا، عمر فروخ: تاريخ الفكر العربي، ص 470 وما بعدها. وصابر عبد الدايم: الأدب الصوفي، دار المعارف بمصر، ص 5.

2 - درويش الجندي: الرمزية في الأدب العربي، نهضة مصر، القاهرة 1958، ص 227.

3 - عبد العزيز عتيق: الأدب العربي في الأندلس، دار النهضة العربية، بيروت، ص 225.

4 - انظر، ابن خلكان: وفيات الأعيان، مج 2، ص 285 وما بعدها. وابن العماد: شذرات الذهب، ج1، ص 193. وعبد المنعم قنديل: رابعة العدوية، مكتبة التراث الإسلامي، القاهرة. وعبد الرحمن بدوي: رابعة العدوية شهيدة العشق الإلهي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة 1962.

5 - ابن خلكان: المصدر السابق، مج 2، ص 285.

6 - سفيان الثوري: كان سيد زمانه في علوم الدين والتقوى، ولد ونشأ في الكوفة ثم انتقل إلى البصرة فمات فيها سنة (161هـ). انظر، الزركلي: الأعلام، مج 3، ص 104.

7 - الحسن البصري، تابعي ولد في المدينة المنورة وأقام في البصرة حيث توفي سنة (110هـ). كان عالما وفقيها وناسكا. انظر، الزركلي: المصدر السابق، مج 2، ص 226.

8 - ابن خلكان: المصدر السابق، مج 2، ص 287.

9 - ابن العماد: شذرات الذهب، ج1، ص 193.

10 - مائة أوائل من النساء، ص 362.

11 - أعلام النساء، ج1، ص 432.

12 - بشير يموت: شاعرات العرب، ص 124.

13 - ابن تغري بردي: النجوم الزاهرة، اقتبسه عمر رضا كحالة في كتابه أعلام النساء، ج1، ص 432 (هامش 1). وعبد المنعم قنديل: رابعة العدوية، عذراء البصرة البتول، مكتبة التراث الإسلامي، القاهرة، ص 239.

14 - بشير يموت: شاعرات العرب، ص 152.

15 - عمر فروخ: تاريخ الأدب العربي، ج2، ص 129.

16 - خديجة القماح ومحمد علي أحمد: رابعة العدوية، نشر مكتبة رجب، ط2، القاهرة 1983، ص 84. وانظر السراج: مصارع العشاق، مج 1، ص 274-275.

17 - انظر، بشير يموت: شاعرات العرب، ص 152. وروحية القليني: شاعرات عربيات، الدار القومية للطباعة والنشر، مصر، (د.ت)، ص 68.

18 - بشير يموت: المرجع السابق، ص 152.
19 - خديجة القماح ومحمد علي أحمد: المرجع السابق، ص 72-73.
20 - تذكرة الأولياء، ج1، ص 71-72. اقتبسته الدكتورة واجدة مجيد في كتابها: في العصر العباسي، دار الرشيد للنشر، بغداد 1981، ص 330.
21 - بشير يموت: شاعرات العرب، ص 152. وانظر عن خطاب رابعة وأسباب رفضها للزواج، عبد المنعم قنديل: رابعة العدوية، ص 49 وما بعدها.
22 - روحية القليني: شاعرات عربيات، ص 68-69.
23 - عبد البديع صقر: شاعرات العرب، ص 124-125.
24 - روحية القليني: شاعرات عربيات، ص 69.
25 - نفسه.
26 - انظر الخبر والبيتين، السراج: مصارع العشاق، مج 1، ص 207-208.
27 - المصدر نفسه، مج 1، ص 274-275.

References:

1 - ʻAbd al-Dayim, Sābar: Al-adab as-ṣūfī, Dār al-Maʻārif, Cairo.

2 - Al-Jundī, Darwīsh: Ar-ramziyya fī al-adab al-ʻarabī, Dar Nahḥat Miṣr, Cairo 1958.

3 - Al-Qalinī, Rūḥiyya: Shāʻirāt ʻarabiyāt, Al-Dār al-Qawmiyya, Cairo (n.d.).

4 - Al-Qammāḥ, Khadija and Muḥammad ʻAlī Aḥmad: Rabiʻa al-ʻAdawiyya, Maktabat Rajab, Cairo 1983.

5 - Al-Sarrāj: Maṣāriʻ al-ʻushshāq.

6 - Al-Ziraklī: Al-aʻlām.

7 - Ātīq, ʻAbd al-ʻAzīz: Al-adab al-ʻarabī fī al-Andalus, Dār al-Nahḍa al-ʻArabiyya, Beirut.

8 - Badawī, ʻAbd al-Raḥmān: Rabiʻa al-ʻAdawiyya shahidat al-ʻishq al-ʼilāhī, Maktabat al-Nahḍa al-Miṣriyya, Cairo 1962.

9 - Farrūkh, ʻOmar: Tārīkh al-fikr al-ʻarabī.

10 - Ibn al-ʻImād: Shadharāt adh-dhahab.

11 - Ibn Khaldūn, ʻAbd al-Raḥmān: Al-muqaddima, Dār al-Fikr, Damascus.

12 - Ibn Khallikān: Wafayāt al-aʻyān.

13 - Ibn Taghrī Bardī: An-nujūm az-zāhira.

14 - Majīd, Wājida: Fī al-ʻaṣr al-ʻabbasī, Dār al-Rashīd, Baghdad 1981.

15 - Qandīl, ʻAbd al-Munʻim: Rabiʻa al-ʻAdawiyya adhrāʼ al-Baṣra al-Bātūl,

Maktabat al-Turāth al-Islāmī, Cairo.
16 - Saqr, ʻAbd al-Badīʻ: Shāʻirāt al-ʻArab.
17 - Yamūt, Bashīr: Shāʻirāt al-ʻArab.

مجلة حوليات التراث، العدد 8، 2008، ص 45 - 58
ISSN 1112-5020

الاستشراق وحوار الحضارات

ناجي شنوف
جامعة المدية، الجزائر

الملخص:

من القضايا المهمة التي لاقت اهتمام الباحثين في إطار إيجاد نسق تفاعلي في مسألة حوار الحضارات، موضوع الاستشراق، إذ يعد من المواضيع القديمة الجديدة والمستجدة في إثارة عوامل التثاقف والتحاور في الحضارات، في إطار عدم إلغاء الآخر، ورغم السعي الحثيث في إيجاد تصور تحاوري يمكن الركون إليه في تلك العملية، إلا أن ثمة معطيات جديدة يستند إليها في جعل عملية حوار الحضارات من المسائل الصعبة التي تقتضي صياغات أخرى وعوامل جديدة تساهم في تلطيف الأجواء المستعرة، خصوصا إذا علمنا أن الطرف الثاني المتحاور معه ينتهج طرقا ملتوية يمهد لها مسارات غامضة توحي في ظاهرها - شكلها - استعداده المباشر للحوار، والتنازل الاستراتيجي في المبادئ والأهداف، في سبيل دعم مسارات الحوار، غير أنه يضمر في باطنه شيئا ما يوحي بخلاف ظاهره من استمرار للصراع، والإصرار على إزالة الطرف الآخر من دائرة التعارف أو التثاقف أو التحالف الحضاري.

الكلمات الدالة:

حوار الحضارات، الاستشراق، المثاقفة، التسامح، الآخر.

Orientalism and dialogue of civilizations

Nadji Chennouf
University of Medea, Algeria

Abstract:

One of the important issues that have received the researchers attention in the context of creating an interactive pattern in the issue of dialogue of civilizations is the issue of Orientalism, as it is considered one of the old, new and emerging topics in raising the factors of acculturation and dialogue in civilizations, in the context of not canceling the other. Despite the relentless pursuit of an interactive concept that can be relied upon in that process, there are new data on which to base the process of making the dialogue of civilizations one of the difficult issues that require other formulations and new factors that

تاريخ النشر: 2008/9/15
nadji_2525@maktoob.com
© جامعة مستغانم، الجزائر 2008

contribute to tempering the raging atmosphere. Especially if we know that the second party in dialogue with him is taking crooked paths, paving for them mysterious paths that, on the face of which - their form - indicate his direct readiness for dialogue, and strategic concessions in principles and objectives, in order to support dialogue tracks, however, he harbors something in its core that suggests, other than its outward appearance, the continuation of the conflict, and the insistence on removing the other side from the circle of acquaintance, acculturation, or civilizational alliance.

Keywords:

Dialogue of civilizations, Orientalism, interculturality, tolerance, the other.

من بين المسارات التي تتخذ لها أشكالا وقوالب باطنية موضوع الاستشراق. فالرؤية العامة لهذا الموضوع تجعل من الدارس له، المتعمق فيه، يستنتج خطان متوازيان له، خط يرسم له منهجا تصادميا مع الآخر من حيث دراسة تفاعلاته المتنوعة لا من باب التشبع بنظرية عامة حول خصائص ومميزات ثقافة الآخر بقدر ما هي أساليب مستعملة في البحث عن نقاط ضعفه، المؤسسة في نقاط ارتكازه القوية، حتى يتسنى له الانقضاض عليه كانقضاض المفترس على فريسته، من خلال بث عناصر أخرى غريبة عن نسقه العام حتى يصاب بالترهل المفضي للانهيار.

وخط آخر يرسم له منهجا تعارفيا تثاقفيا يحاول أن يتعرف على دقائق تفاصيل الآخر من خلال قراءة سيرته قراءة متأنية دقيقة ومتخصصة، من أجل بناء تصور تفاعلي إيجابي يسمح له بناء نظرة عامة تضفي عليها جوا من الأمان والاطمئنان للجانب الآخر.

يعد الاستشراق عند كثير من الباحثين الوجه الأكاديمي أو المدون للسياسة الاستعمارية في الشرق الأوسط، ويؤخذ عادة بمعان متداخلة ومتكاملة، ولعل أهم معنى للكلمة هو المعنى الأكاديمي، حيث تطلق كلمة مستشرق على كل من يتخصص في أحد فروع المعرفة المتصلة بالشرق من قريب أو بعيد[1]، وهو ما سنتطرق له بالبحث في مفهوم الاستشراق.

1 - مفهوم الاستشراق:

حصل خلاف بين الباحثين في تحديد مفهوم الاستشراق، وهذا بسبب القوالب الفكرية التي يبني عليها هؤلاء تصوراتهم تجاه المفاهيم والمصطلحات، فمن أهم التعاريف له:

- "الاستشراق هو علم العالم الشرقي، وهو ذو معنيين، عام ويطلق على كل غربي يشتغل بدراسة الشرق كله، في لغاته وآدابه وحضارته وأديانه، ومعنى خاص وهو الدراسة الغربية المتعلقة بالشرق الإسلامي في لغاته وتاريخه وعقائده[2].

- الاستشراق هو المؤسسة المشتركة للتعامل مع الشرق بإصدار تقريرات حوله، وبوصفه وتدريسه والاستقرار فيه وحكمه[3].

- وثمة مفهوم آخر للاستشراق أكثر عمومية، هو اعتباره أسلوبا للتفكير يرتكز على التمييز الأنطولوجي والإبستمولوجي بين الشرق والغرب، إذ يهدف هذا المفهوم إخضاع الشرق للغرب، وأداة ووسيلة للتعبير عن التناقض بين الشرق والغرب[4].

من خلال هذه التعاريف نستنتج له أبعادا هي:

البعد الأكاديمي: من حيث اعتبار هذا المنهج من يتخصص فيه من المستشرقين ينبني على أصول علمية، تكون الجامعات والمعاهد المخبر الحقيقي له.

البعد العرقي: إذ يعتبر الاستشراق أسلوبا للتفكير يرتكز على التمييز الثقافي والعقلي والتاريخي والعرقي بين الشرق والغرب.

البعد الاستعماري: من حيث اعتباره الأسلوب الحقيقي لمعرفة الشرق بغية السيطرة عليه ومحاولة إعادة تنظيمه وتوجيهه والتحكم فيه[5].

وهذا المفهوم هو الذي فضح الاستشراق وهو يمثل البعد الثالث لرسالة الاستشراق حيث أصبح أداة ووسيلة للتعبير عن التناقض والتباين بين الشرق والغرب[6].

فالاستشراق بهذا المفهوم الاستعماري يعمل في مجالين خطيرين:

"الأول: التمهيد للاحتلال العسكري والسياسي والاقتصادي بتهيئته الملائمة

للاستعمار.

الثاني: تشويه صورة كل منتم للإسلام، وإبراز مبررات احتلال البلاد الإسلامية بالشكل الذي يتناسب مع كل بلد من بلاد المسلمين"[7].

2 - بدايات ظهور الاستشراق:

يعد الاستشراق القاعدة الروحية للغرب في إمداده بمسوغات الهجوم على الشرق، وبالتالي، فإن المستشرقين يعدون مشكلة ثقافية ودينية كبرى، "وهذه الحقيقة لابد من الاعتراف بها اعترافا صريحا كاملا، ثم مواجهة المشكلة ودراستها دراسة جديدة، وتحديد موقفنا إزاءها تحديدا دقيقا"[8].

بدايات النشاط الاستشراقي في النصف الأول من القرن التاسع عشر في أوروبا وأمريكا، إذ بنى له هيكلا نظاميا حوى العلوم الإسلامية بمختلف مشاربها، وشتى تخصصاتها، "وقد ابتدأ فيما ابتدأ فيه، بإنشاء جمعيات لمتابعة الدراسات الاستشراقية، فقد تأسست أولا الجمعية الآسيوية في باريس عام 1822م، ثم الجمعية الملكية الآسيوية في بريطانيا وأيرلندا عام 1823م، والجمعية الشرقية الأمريكية عام 1842م، والجمعية الشرقية الألمانية عام 1845م"[9].

ساهمت هذه الجمعيات في إصدار المجلات، إذ أول مجلة صدرت في فيينا متخصصة في الدراسات الاستشراقية سميت بينابيع الشرق، رئيس تحريرها "هامر بريجشتال" استمرت من 1809م إلى 1818م[10]. كما ظهرت مجلة في باريس اهتمت بالعالم الإسلامي وهي "مجلة الإسلام، وقد خلفتها في عام 1906م مجلة العالم الإسلامي التي صدرت عن البعثة العلمية الفرنسية في المغرب وقد تحولت بعد ذلك إلى مجلة الدراسات الإسلامية"[11]. وفي ألمانيا ظهرت مجلة الإسلام عام 1910م، وفي روسيا ظهرت مجلة عالم الإسلام، عام 1911م.

أما المؤتمرات الدولية فلقد شهدت أوربا عددا منها وقد "أتاحت للمستشرقين في كل مكان الفرصة لزيادة التنسيق وتوثيق أواصر التعاون، والتعرف بصورة مباشرة على أعمال بعضها بعضا، وتجنب ازدواج العمل حرصا على تجميع الجهود

وعدم تبديدها في أعمال مكررة"[12].

وأول مؤتمر عقد للمستشرقين كان عام 1873م بباريس، وفي عام 1849م عقد مؤتمر بألمانيا، ولقد ضم مؤتمر أكسفورد مئات العلماء قدروا بتسعمائة عالم من خمس وعشرين دولة، وخمس وثمانين جامعة وتسع وسبعين جمعية علمية، وأربع عشرة مجموعة اختصاص، كل مجموعة منها تبحث في مجال معين من الدراسات الاستشراقية، وجعلها منهجا يلتجأ إليه كدليل للباحث في دراسته الاستشراقية[13].

وهذا الكم النوعي والكيفي يدل على الاهتمام الذي اتجه إليه المستشرقون، ليوظفوا ملكاتهم وقدراتهم تجاه الحضارة الإسلامية لدراسة كلياتها وجزئياتها ودقائقها بغية الوقوف أمام حقائق تساعد المنصفين منهم في تجلية المواقع التي تجعل منها في أتم استعداد للحوار مع الآخر، وتمد المناوئين منهم بنقاط ضعف تلك الحضارة لتشويه محاسنها، وتزوير شكلها وجوهرها، وجعله مناوئا للحضارة الغربية، مما يؤثر على الرأي العام الغربي وتجنيده ليكون وجها آخر للصراع الحضاري مع الحضارة الإسلامية.

ويتطلب منا هذا الأمر البحث في فئات المستشرقين الذين تعاقبوا عبر الزمان والمكان مشخصين البناء العام للحضارة الإسلامية، ويرجع بعض الباحثين التنوع في المستشرقين إلى اعتبارات أهمها: إن تاريخ حركة الاستشراق في الغرب، وإن تأثير العنصر السياسي فيها في مختلف العصور، قصد به وجه الإسلام في أوروبا في فترة الحروب الإسلامية وما بعدها كان يخدم الأهداف السياسية المحضة، لكن المصالح السياسية والاقتصادية قد أدت في القرون التالية إلى ازدياد الحاجة إلى معلومات موضوعية حول هذه الإمبراطورية العثمانية الكبيرة القوية، التي كانت تقيم بجوار أوربا، وكانت تهددها، ولقد بدأ الانفتاح الثقافي نحو الشرق الإسلامي في أوربا فقط في الفترة التي شهدت التهديد العثماني يبتعد عن الغرب، في هذه الفترة بالذات أصبحت الرحلات إلى الشرق في ازدياد[14].

ولقد وقف الباحثون على أهم الفئات من المستشرقين التي كان لها الدور

البارز في تلك التجلية:

أ - فريق من طلاب الأساطير والغرائب الذين كان همهم إبراز خصائص الحضارة الإسلامية في ثوب من الدجل والشعوذة، والغوص في الأساطير التي تتنافى والمنهج العلمي، وما إصرارهم على إبراز النتاج الثقافي الذي أفرزته عقلية متأثرة بالتقاليد البالية، ككتاب ألف ليلة وليلة وغيره من الكتب الأدبية والتاريخية والفلسفية، أملى على المتخصصين خلو هذه الفئة الاستشراقية منهج علمي دقيق يسقطونه على هذه الحضارة في إبراز محاسنها ومساوئها بموضوعية غير متأثرة بالذاتية، وهو هدف أريد من خلاله تشويه ثوابت الحضارة الإسلامية، ومساراتها المعتدلة "وقد ظهر هذا الفريق في بداية نشأة الاستشراق واختفى بالتدرج"(15).

ب - كما ظهر فريق من المستشرقين وظفوا أساليبهم ومناهجهم في تدعيم المصالح الغربية الاقتصادية والسياسية الاستعمارية، القائمة على أهداف ذرائعية، غير أن البعض يعتقد أن هذا الإسناد غير مبرر حيث يكون من الخطأ إذا "قللنا من أهمية مخزون المعرفة الموثقة وتقنيات السنة الاستشراقية - في كتابات الغربيين من أمثال "كرومر" و"بلفور"- فأن نقول ببساطة إن الاستشراق كان إضفاء لعقلنة منظرة مسوغة على الحكم الاستعماري هو أن نهمل المدى البعيد الذي كان عليه الحكم الاستعماري قد سوغ من قبل الاستشراق بصورة مسبقة، لا بعد أن حدث"(16).

جـ - وفريق آخر غابت عن أفكاره ومناهجه وأقلامه روح العلمية، والنزاهة الفكرية، فتمادى في بث الشكوك في تراث الحضارة الإسلامية، من أمثال "بدويل" و"بريدو" و"سيل" من القرن الثامن عشر، ولقد كان لكتابات بعضهم مثل "سيل" أثر كبير في الغرب لمدة طويلة"(17).

وفريق آخر واكب المنهج العلمي، غير أنه نهج طريق الغاية تبرر الوسيلة، لما في هذا المنهج من أثر سلبي على المادة أو العينة أو التراث المراد دراسته، فانصبت جهود المستشرقين في إبراز عوامل الضعف في الحضارة الإسلامية، والتشكيك

في ثوابتها، والحط من إنجازاتها باسم منهج البحث العلمي، وهو ما أكده "رودي بارت" في قوله: "فنحن معشر المستشرقين عندما نقوم اليوم بدراسات في العلوم العربية والعلوم الإسلامية، لا نقوم بها قط لكي نبرهن على ضعة العالم العربي الإسلامي، بل على العكس، نحن نبرهن على تقديرنا الخاص للعالم الذي يمثله الإسلام، ومظاهره المختلفة، والذي عبر عنه الأدب العربي كتابة، ونحن بطبيعة الحال لا نأخذ كل شيء ترويه المصادر على عواهنه، دون أن نعمل فيه النظر، بل نقيم وزنا فحسب لما يثبت أمام النقد التاريخي أو يبدو وكأنه يثبت أمامه، ونحن في هذا نطبق على الإسلام وتاريخه وعلى المؤلفات العربية التي نشتغل بها المعيار النقدي نفسه الذي نطبقه على تاريخ الفكر عندنا وعلى المصادر المدونة لعالمنا نحن"[18].

ولقد بالغ مستشرقو الغرب في تمييز ثقافتهم، والتعالي بحضارتهم إلى أن أنقصوا من قدر الحضارات الأخرى، خصوصا الحضارة الإسلامية التي يعد الإنسان المعادلة الأساس في ارتقائها أو كمونها، والشرقي الذي هو لفظة تطلق على المسلم دون القصد التعبير الجغرافي لها، لا يملك أدوات التقدم التي يملكها الأوروبي - الغربي -، خصوصا أن طبيعة تعامله مع الأدوات العلمية يتميز بالسطحية وأحيانا غياب الذكاء الذي يفرض عليه التقدم، إذ نجد كرومر يشرح لنا هذه الطبيعة في صورة تؤكد طبيعة الصراع الحضاري الكامن في نفسية وعقلية الإنسان "الغربي" إذ يقول: "الافتقار إلى الدقة الذي يتحلل بسهولة ليصبح انعداما للحقيقة، هو في الواقع الخصيصة الرئيسية للعقل الشرقي، الأوروبي ذو محاكمة عقلية دقيقة، وتقريره للحقائق خال من أي التباس، وهو منطقي مطبوع، رغم أنه قد لا يكون درس المنطق، وهو بطبعه شاك ويتطلب البرهان قبل أن يستطيع قبول الحقيقة أي مقولة، ويعمل ذكاؤه المدرب مثل آلة ميكانيكية، أما عقل الشرقي فهو على النقيض، مثل شوارع مدنه الجميلة صوريا، يفتقر بشكل بارز إلى التناظر، ومحاكمته العقلية من طبيعة مهلهلة إلى أقصى درجة، ورغم أن العرب القدماء قد اكتسبوا بدرجة أعلى نسبيا علم الجدلية "الديالكتيك"، فإن أحفادهم

يعانون بشكل لا مثيل له من ضعف ملكة المنطق، وغالبا ما يعجزون عن استخراج أكثر الاستنتاجات وضوحا من أبسط المقدمات التي قد يعترفون بصحتها بدءا، خذ على عاتقك أن تحصل على تقرير صريح للحقائق من مصري عادي، وسيكون إيضاحه بشكل عام مسهبا ومفتقرا للسلاسة، ومن المحتمل أن يناقض نفسه بضع مرات قبل أن ينهي قصته، وهو غالبا ما ينهار أمام أكثر عمليات التحقيق لينا"[19]، وبوجه عام فإن الشرقي "يتصرف ويتحدث ويفكر بطريقة هي النقيض المطلق لطريقة الأوروبي"[20].

وأمام هذه المعادلة التي تجعل من الباحث يشخص الأدوات المستعملة في تحليل وضع قائم بالقوة للحضارة الإسلامية يؤكد على ضرورة التأني في الإطلاقات الجزافية للأحكام، والدقة في البحث في مقاصد الدراسات الاستشراقية تجاه الحضارة الإسلامية في إطار التأسيس الفعلي والإيجابي لحوار الحضارات، من خلال اجتناب الذاتية السلبية لتلك الإطلاقات، فالرد الحقيقي على المستشرقين إنما ينبني حقيقة على "إنتاج دراسات وفق مناهج دقيقة وصارمة تبتغي الحقيقة ولا تخفي منها شيئا، مع تقديم فكرنا العربي الإسلامي للآخرين على أنه فكر إنساني عالمي، وذلك بترجمة ودعم هذه الأعمال إلى لغات أمم المستشرقين،على أيدي علماء مسلمين، ولا بأس من فتح حوارات مع المستشرقين، ولكن بشرط ألا نقع في مغالطة كبرى، ولا يتحول الحوار إلى حوار ديني ديني، بل يبقى حوارا إنسانيا"[21].

غير أن الاستشراق يبقى يتراوح مكانه في تبرير سياسة الغرب في الهيمنة على الشرق أو ما يسمى بالصراع الحضاري، فرغم النقلات الهامة التي شهدها الاستشراق "على مدى القرنين المنصرمين، ظل في الجوهر عاجزا عن التطور بسبب تمسكه بخرافة كبرى حول الشرق، أن الثقافة الشرقية هي في حد ذاتها ثقافة التطور الموقوف بصفة دائمة"[22]، فإذا اتسم الفكر الاستشراقي بهذا الوضع، تصعب إمكانية بناء صرح تعارفي بين الحضارتين، ولن يتم هذا إلا إذا أزاح الاستشراق هذه المعادلة الاحتمالية عن نسقه الفكري في إرادته الحوار مع

الآخر، وبمعنى آخر لابد من إزاحة مزاعم القوة والمعرفة التي يعتقدها الغرب في بسط هيمنته على الآخر، وذلك بوجود إرادة عازمة على مثل هذا التعارف أو التواصل بين الحضارات دون إقصاء أي طرف لآخر.

أما الوسائل التي انتهجها المستشرقون في تدعيم حركتهم الاستشراقية، فقد قاموا بمجموعة من الإجراءات كان من أهمها:

أ - إنشاء كراسي اللغات الشرقية في الجامعات الأوربية في جميع أنحاء أوربا، كما أنشأ له معاهد في البلدان محل دراسته، إذ قامت فرنسا مثلا بإنشاء المعهد الفرنسي للآثار الشرقية بالقاهرة ودمشق وطهران وتونس، "إلى جانب كراسي اللغات الشرقية في جامعات إنجلترا مثل جامعة أكسفورد وكامبريدج"(23).

ب - إنشاء المكتبات الشرقية التي تحتوي ملايين من الكتب والمخطوطات والنفائس العلمية والأدبية والتاريخية(24).

جـ - إنشاء المطابع الشرقية، وعقد المؤتمرات الدولية(25).

3 - الاستشراق وحوار الحضارات:

يعد الاستشراق الخلفية التبريرية للحضارة الغربية، يمدها أشكالا مختلفة ومتباينة من التصورات القائمة على نوع التأثر وشكل الفئة التي ينتمي لها المستشرقون، والتي ذكرناها سلفا، مما أفرز قوالب فكرية جاهزة يعتمد عليها الغرب في تبرير سياسته تجاه الشرق، غير أن الملاحظ في هذه السياسة اقتصار الغرب على القوالب التي تزيد من حدة الصراع بين الحضارتين - الإسلامية والغربية -، وتقضي على كل ما من شأنه أن يقرب وجهات النظر بينهما، خصوصا إذا تركز الأمر حول بناء النسق الفكري الاستشراقي القائم على زعزعة الاستقرار الفكري للمجتمعات الإسلامية، وإقصاء المنهج العلمي أو توظيفه لغير الأغراض التي وضعت له في هذه الدراسات بغية إيجاد قواسم تسمح بهذا اللقاء المفضي إلى التعارف، والذي من نتائجه حوار الحضارات المبني على الإيجابية وروح المسؤولية، وعدم إقصاء طرف لآخر.

ولقد لعب المستشرقون خصوصا ممن ينتمون لفئات المشككين والمستعملين

للمناهج العلمية خدمة لأغراض سياسية واقتصادية في إثارة نقاط التعارض بين الحضارتين وذلك "بنشر لنوع معين من الوعي في النصوص الغربية العلمية والاجتماعية والتاريخية والفلسفية والجمالية، وأن هذا الوعي كان يؤكد دوما انشطار العالم إلى شطرين متساويين هما الشرق والغرب"[26]، أي يميل اتجاه التحول في تاريخ الاستشراق من إدراك الغرب للشرق نصوصيا "الوعي"، إلى إدراكه ممارسة "الفعل"، أي ممارسة الغرب عمليا وتطبيقيا لطموحاته وأطماعه ومشاريعه القديمة على الشرق عبر مؤسسة الاستشراق"[27].

فهذا الأمر يجدر التنبه له، وإدخاله في عملية التحاور أو التفاوض، إذ يتمثل الاستشراق في اعتماده على "طريقة ثابتة من أجل استراتيجيته على التفوق الموقعي المرن، الذي يضع الغرب في سلسلة كاملة من العلاقات المحتملة مع الشرق دون أن يفقده للحظة واحدة كونه نسبيا صاحب اليد العليا، ولماذا كان ينبغي أن يكون الأمر على غير هذه الشاكلة،خصوصا خلال مرحلة الهيمنة الأوروبية الخارقة منذ أواخر عصر النهضة حتى الوقت الحاضر، لقد كان العالم أو الباحث أو الإرسالي أو التاجر أو الجندي في الشرق، أو فكر بالشرق، لأنه كان قادرا على أن يكون هناك أو على أن يفكر به، دون مقاومة تذكر من جانب الشرق، وتحت العنوان العام للمعرفة بالشرق، وتحت مظلة التسلط الغربي على الشرق"[28]، وأهم ما يمكن استنتاجه من هذا العرض:

أولا: "كي نفهم مصدر الإخضاع اللاحق للشرق فهما سليما ونفسره تفسيرا صحيحا فإن الكاتب إدوارد سعيد يحيلنا باستمرار إلى أزمنة ماضية بعيدة لم يكن الشرق فيها حاضرا بالنسبة إلى الغرب، إلا على مستوى الوعي والكلمات والنصوص والصور الذهنية وتعاليم الحكماء وصفحات الكتب.

ثانيا: الاستشراق الثقافي الأكاديمي هو المسئول الأساسي عن ظاهرة بروز شخصيات شهيرة في الغرب من أمثال نابليون بونابرت، واللورد كرومر، وأرثر بلفور، ولورنس العرب أشرفت على عمليات غزو الشرق وحكمه ومراقبته ودراسته واستغلاله"[29].

وما يجدر التأكيد عليه أن مثل هذه التيارات الفكرية في العهود الأولى للإسلام بما تحتويه من مخزون استراتيجي للأفكار التي تبدو غريبة عن البيئة الإسلامية، إلا أنها مثلت حافزا للمسلمين "للوقوف أمامها بقوة وصلابة، وقد كانت المواجهة على مستوى التحدي، بل تفوقه، فقد هضم الفكر الإسلامي تلك التيارات هضما دقيقا، واستوعبها استيعابا تاما، ثم كانت له معها وقفته الصلبة بالأسلحة الفكرية نفسها، فالمواجهة إذن كانت مواجهة فكرية"(30).

وفي وقتنا المعاصر إذا أراد المسلمون مواجهة الغرب مواجهة حقيقية، فلا بد أن يتحصنوا بما تحصن به الأولون أو أشد تحصنا بقراءة متأنية متخصصة لنتاج المستشرقين، ونقدهم نقدا منهجيا، وقبل ذلك كله فلابد أن "نواجه أنفسنا مواجهة حقيقية بعيوبنا وقصورنا وتقصيرنا وأن نكون على وعي حقيقي بالمشكلات التي تواجهنا في هذا العالم المعاصر"(31).

وإذا كان الاستشراق يأخذ له منهج الصراع سبيلا ثابتا دون اللجوء لوسائل التحاور أو التعارف أو التواصل، أو ما يسمى بأساليب التهدئة، فإن ذلك الهجوم يمثل بالنسبة للمسلمين طريقا إيجابيا يستكشفون فيه عيوبهم، ومواطن ضعفهم، والمنهاج العام الذي يساعدهم مستقبلا في الارتقاء بالفكر نحو غاية تثبت حقيقة خلو منظومة الحضارة الإسلامية من أشكال العنف والإرهاب التي تلصقها به الحضارة الغربية.

وقوة الاستشراق كامنة في مقدار الضعف الذي انتهى إليه الإنتاج الفكري لدى المسلمين، وبالتالي فإن سبب القوة مشروطة بضعف الآخر، فإن عدم الضعف بطل السبب الموجب للقوة، فإذا وعى العالم الإسلامي "ذاته ونهض من عجزه وألقى من على كاهله أسباب تخلفه الفكري والحضاري، يوما سيجد الاستشراق نفسه في أزمة، وخاصة الاستشراق المشتغل بالإسلام"(32).

والحقيقة التي يراها البعض في التعامل الاجتماعي أو السياسي وغيره تفترض من كل واحد أن "يقدم صورته الأفضل "الوجه الإيجابي"، وان يدافع عن شخصيته من تدخل الآخرين أو ما يسمونه بـ"هجوم" الآخرين "الوجه السلبي" في

الحوار، هذا الهجوم يمكن أن يظهر في أسلوب الأمر والنهي مثلا، أو في مقاطعة كلام الآخر"(33).

الهوامش:

1 - عامر رشيد مبيض: موسوعة الثقافة السياسية الاجتماعية الاقتصادية العسكرية، مصطلحات ومفاهيم، دار المعارف، سوريا 2000، ص 68.
2 - محمود حمدي زقزوق: الاستشراق والخلفية الفكرية للصراع الحضاري، كتاب الأمة، قطر 1404هـ، ص 41.
3 - إدوارد سعيد: الاستشراق، المعرفة، السلطة، الإنشاء، ترجمة كمال أبو ديب، مؤسسة الأبحاث العربية، ط2، بيروت 1984، ص 39.
4 - عامر رشيد مبيض: المرجع السابق، ص 68.
5 - محمد إبراهيم الفيومي: الاستشراق رسالة استعمار، تطور الصراع الغربي مع الإسلام، دار الفكر العربي، القاهرة 1993، ص 144 بتصرف.
6 - المرجع نفسه، ص 149.
7 - انظر، السيد أحمد فرج: الاستشراق، الذرائع النشأة المحتوى، دار طويق، الرياض 1994، ص 74.
8 - انظر، عفاف صبره: المستشرقون ومشكلات الحضارة، دار النهضة العربية، مصر 1985، ص 9.
9 - محمود حمدي زقزوق: المرجع السابق، ص 41-42.
10 - نفسه.
11 - نفسه.
12 - نفسه.
13 - نقسه.
14 - ناديا انجيليسكو: الاستشراق والحوار الثقافي، منشورات دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، الإمارات العربية المتحدة 1999، ص 21.
15 - حمدي زقزوق: المرجع السابق، ص 42.
16 - إدوارد سعيد: المرجع السابق، ص 70.
17 - حمدي زقزوق: المرجع السابق، ص 42.
18 - رودي بارت: الدراسات العربية والإسلامية في الجامعات الألمانية، ترجمة مصطفى

ماهر، دار الكّتاب العربي، القاهرة، (د.ت)، ص 10.

19 - إدوارد سعيد: المرجع السابق، ص 70.

20 - نفسه.

21 - عفاف صبره: المستشرقون ومشكلات الحضارة، ص 30.

22 - إدوارد سعيد: تعقيبات على الاستشراق، ترجمة وتعليق صبحي حديدي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 1996، ص 27.

23 - عفاف صبره: المرجع السابق، ص 30.

24 - المرجع نفسه، ص 31.

25 - المرجع نفسه، ص 32.

26 - إدوارد سعيد: الاستشراق، ص 60.

27 - انظر، صادق جلال العظم: الاستشراق والاستشراق معكوسا، دار الحداثة، بيروت 1981، ص 10.

28 - إدوارد سعيد: الاستشراق، ص 71.

29 - صدق جلال العظم: المرجع السابق، ص 11.

30 - حمدي زقزوق: الاستشراق، ص 124.

31 - المرجع نفسه، ص 126.

32 - حمدي زقزوق: المرجع السابق، ص 128.

33 - ناديا أنجيليسكو: الاستشراق والحوار الثقافي، ص 22.

References:

1 - Al-ʻAzm, Ṣādiq Jalāl: Al-istishrāq wa al-istishrāq maʻkusañ, Dār al-Hadātha, Beirut 1981.

2 - Al-Fayyūmī, Muḥammad Ibrāhīm: Al-istishrāq risālat istiʻmār, Dār al-Fikr al-ʻArabī, Cairo 1993.

3 - Anghelescu, Nadia: Al-Istishrāq wa al-ḥiwār al-thaqāfī, (Orientalism and the cultural dialogue), Dā'irat al-Thaqāfa wa al-Iʻlām, Sharjah, UAE, 1999.

4 - Faraj, al-Sayyid Aḥmad: Al-istishrāq al-dharā'iʻ, an-nash'a, al-muḥtawa, Dār Ṭawīq, Riyadh 1994.

5 - Mabyad, Amīr Rashīd: Mawsuʻat ath-thaqāfa as-siyāsiyya al-ijtimāʻiyya al-iqtiṣādiyya al-ʻaskariyya, Dār al-Maʻārif, Syria 2000.

6 - Paret, Rudi: Ad-dirāsāt al-ʻarabiyya wa al-islāmiyya fī al-jāmiʻāt al-'almāniyya, (The Study of Arabic and Islam at German Universities), translated by Muṣṭaphā

Māher, Dār al-Kitāb al-ʻArabī, Cairo (n.d.).
7 - Ṣabra, Āfāf: Al-mustashriqūn wa mushkilāt al-haḍāra, Dār al-Nahḍa al-ʻArabiyya, Egypt 1985.
8 - Saïd, Edward: Al-istishrāq : Al-maʻrifa, as-sulṭa, al-inshāʼ (Orientalisme : le savoir, le pouvoir, le discours), translated by Kamāl Abū-Dīb, Muʼassasat al-Abḥāth al-ʻArabiyya, 2nd ed., Beirut 1984.
9 - Saïd, Edward: Taʻqibāt ʻalā al-istishrāq, Al-Muʼassasa al-ʻArabiyya, Beirut 1996.
10 - Zaqzūq, Maḥmūd Ḥamdī: Al-istishrāq wa al-khalfiyya al-fikriyya li as-ṣirāʻ al-ḥaḍārī, Kitāb al-ʼUmma, Qatar 1404H.

مجلة حوليات التراث، العدد 8، 2008، ص 59 - 74
ISSN 1112-5020

الرواية البيكارسكية أو الشطارية

د. جميل حمداوي
جامعة الناظور، المغرب

الملخص:

تعتبر نصوص البيكارسك بمثابة قصص العادات والتقاليد للطبقات الدنيا في المجتمع، أي إنها قصص مغامرات الشطار ومحنهم ومخاطراتهم. لذا غالبا ما تكتب بصياغة سيرية أوطوبيوغرافية روائية واقعية، سواء بضمير المتكلم أم بضمير الغائب؛ لذا تسمى أيضا بالرواية الأوطوبيوغرافية البيكارسكية التي تؤكد مدى اعتماد الرواية على تصوير البعد الذاتي وتجسيد تقاطعه مع البعد الموضوعي. وتتخذ هذه الرواية صيغة هجائية وانتقادية لأعراف المجتمع وقيمه الزائفة المنحطة فاضحة إياها بطريقة تهكمية ساخرة، منددة بالاستبداد والظلم والفقر.

الكلمات الدالة:

الشطار، الرواية، المجتمع، السخرية، إسبانيا.

The picaresque or vagrancy novel

Dr Jamil Hamdaoui
University of Nador, Morocco

Abstract:

The Picaresque texts are considered as stories of customs and traditions of the lower classes of society, that is, they are stories of the adventures, trials, and dangers of vagabonds. Therefore, It is often written in a realistic, fictional biographical or topographical form, whether in the first person or the third person pronoun; That is why it is also called the picaresque autobiographical novel, which confirms the extent of the novel's reliance on depicting the subjective dimension and embodying its intersection with the objective dimension. This novel takes a satirical and critical form of society's mores and its false, decadent values, exposing them in a cynical manner, denouncing tyranny, injustice and poverty.

Keywords:

vagabonds, novel, society, irony, Spain.

تاريخ النشر: 2008/9/15
jamilhamdaoui@yahoo.fr
© جامعة مستغانم، الجزائر 2008

1 - الدلالات اللغوية والاصطلاحية:

لم تظهر لفظة بيكاريسكا (Picaresca) باعتبارها لفظة إسبانية إلا في نهاية الربع الأول من القرن السادس عشر، قبيل ظهور الرواية الشطارية الأولى في الأدب الإسباني للروائي المجهول ألا وهي: (La vida de Lazarillo de Tormes y sus fortunas y adversidad) (حياة لاثاريو دي طورميس وحظوظه ومحنه) [1].

وتدل هذه اللفظة على جنس أدبي جديد تشكل في إسبانيا لأول مرة. ثم، انتقل بعد ذلك إلى فرنسا وألمانيا وانجلترا وأمريكا. وتعني هذه الرواية ذلك المتن السردي الذي يرصد حياة البيكارو أو الشطاري المهمش؛ لذلك تنسب هذه الرواية إلى بطلها بيكارو (الشاطر) أو (المغامر) الذي يقول عنه قاموس الأكاديمية الإسبانية: "نموذج شخصية خالعة و حذرة وشيطانية وهزلية، تحيا حياة غير هنيئة كما تبدو في عيون المؤلفات الأدبية الإسبانية"، أو أنه: "بطل مغامر شطاري مهمش صعلوك محتال ومتسول"[2]. وتعتقد الأكاديمية الإسبانية أن لفظة (Picaro) مشتقة من فعل (Picar) في معناه الشعبي المجازي، وهو الارتحال والصيد واللسع.

وتعني (picaresque) في اللغة الفرنسية الأعمال التي تصف الفقراء والمعوزين والمعدمين والصعالكة والمتسولين والأنذال أو قيم المتشردين والمحتالين واللصوص في القرون الوسطى.

والبيكارو باعتباره بطل الرواية البيكارسكية ليس بمقترف جرائم في معنى الجرائم الحقيقي، ولكنه ينتمي إلى طائفة المتسولين، لا يبالي كثيرا بالقيم ومسائل الأخلاق ما دام الواقع الذي يعيش فيه منحطا وزائفا في قيمه، يسوده النفاق والظلم والاستبداد والاحتيال حتى من قبل الشرفاء والقساوسة والنبلاء ومدعي الإيمان والكرم والثراء. وما همّ البيكارو سوى البحث عن لقمة الخبز ورزق العيش، لذلك فهو في حياته مزدوج الشخصية، جاد في أقواله ونصائحه

ومعتقداته، وذكي يتكلم بالنصائح، ويتفوه بإيمان العقيدة، ولكنه في نفس الوقت، يسخر من قيم المجتمع وعاداته وأعرافه المبنية على النفاق والهراء. ويأنف البيكارو من اتخاذ عمل منتظم لرزقه، بل يتسكع في الشوارع ويتصعلك بطريقة بوهيمية وجودية وعبثية، يقتنص فرص الاحتيال والحب والغرام، منتقلا من شغل إلى آخر كصعلوك مدقع يرفضه القانون وسنة الحياة والعمل، يفضل الارتحال والكسل والبطالة. وعلى الرغم من كل هذا، يحصل على المال لا باغتصابه، بل بالحيل والذكاء واستعمال المقدرة اللغوية والحيل والمراوغة وفصاحة اللسان وبلاغة البيان والأدب. ويجعل الناس يقبلون عليه بسلوكياته ومواقفه ويرغبون في مصاحبته ومعاشرته إشفاقا عليه وعطفا واستطرافا[3].

وتعتبر نصوص البيكارسك بمثابة قصص العادات والتقاليد للطبقات الدنيا في المجتمع، أي إنها قصص مغامرات الشطار ومحنهم ومخاطراتهم. لذا غالبا ما تكتب بصياغة سيرية أوطوبيوغرافية (Autobiographie) روائية واقعية، سواء بضمير المتكلم أم بضمير الغائب؛ لذا تسمى أيضا بالرواية الأوطوبيوغرافية البيكارسكية التي تؤكد مدى اعتماد الرواية على تصوير البعد الذاتي وتجسيد تقاطعه مع البعد الموضوعي. وتتخذ هذه الرواية صيغة هجائية وانتقادية لأعراف المجتمع وقيمه الزائفة المنحطة فاضحة إياها بطريقة تهكمية ساخرة، منددة بالاستبداد والظلم والفقر.

وتتغنى الرواية البيكارسكية باعتبارها رواية شعبية بالفقراء والكادحين والمهمشين الذين صودرت حقوقهم وممتلكاتهم وحرياتهم وأصبحوا يعيشون على هامش التاريخ.

ولقد أطلقت على الرواية البيكارسكية في الحقل العربي الحديث عدة مفاهيم ومصطلحات وتسميات. فهناك من يفضل الاحتفاظ بنفس المصطلح الغربي (بيكاريسك) لنجاعته ودقته دلالته الوضعية والاصطلاحية، وهناك من يختار مصطلح الشطار كما هو الشأن لدى محمد شكري الروائي المغربي[4]، ومحمد غنيمي هلال[5] وإسماعيل عثماني[6]. وهناك من يستعمل مصطلح الرواية

الاحتيالية كعلي الراعي[7]، وهناك من يطلق عليها الأدب التشردي أو أدب الصعلكة أو أدب الكدية أو أدب المهمشين (Les marginaux) عند الأديب والباحث التونسي محمد طرشونة[8].

وفي اعتقادي، أن مصطلح (الاحتيالية/المحتال) لدى علي الراعي لا ينطبق دائما وبشكل دقيق على شخصية هذه الرواية؛ لأن هناك من يتمسك في هذه الروايات الشطارية بالقيم الأصيلة ويتشبع بالمثل العليا والفضائل السامية، ولا علاقة له بعالم الاحتيال ومواضعاته الدنيئة. ويمكن أن ينطبق الاحتيال باعتباره خاصية أدبية أخلاقية على بعض الشخصيات في العصور الوسطى؛ ولكن لا يمكن تعميمه على جميع العصور والأجناس والقصص والروايات الأدبية.

وأفضل شخصيا استعمال مصطلح (Picaresque) البيكاريسك بصيغته الأجنبية أو ترجمته بأدب الشطار أو أدب المغامرات والمحن الجريئة والمخاطر البطولية أو بأدب الصعلكة والتمرد على الواقع الرسمي السائد الذي تتفاوت فيه الطبقات الاجتماعية بطريقة غير عادلة ولا شرعية.

2 - مميزات الرواية البيكارسكية:

ومن خصائص ومرتكزات الشكل الروائي البيكارسكي وتيماته الأساسية:

1 - الرحلة بمغامراتها ومفاجآتها العديدة.

2 - صعلكة البطل وعطالته وتمرده على الواقع الرسمي والمؤسساتي.

3 - مواجهة البطل لمجموعة من المحن والمكائد.

4 - الطابع الاوطبيوغرافي (السيرة الذاتية أو الأوطبيوغرافية).

5 - التمرد والتشرد والاحتيال الشطاري.

6 - المعاناة من التهميش والاغتراب والفقر والظلم والانطواء على النفس.

7 - التهجين الأسلوبي وشعبية الملفوظ والتقاط اليومي المبتذل.

8 - الأسلبة والباروديا والسخرية والضحك الماجن والمفارقة.

9 - الواقعية الانتقادية في هجاء الواقع والناس واعتماد الثورية في تحدي أعراف الواقع ومواجهة قيمه المبتذلة.

10 - الإباحية والاحتيال وجدلية الذاتي والموضوعي.
11 - الصراع بين القيم الأصيلة والقيم المنحطة.
12 - الانطلاق من فلسفة العبث والسأم والقلق الوجودي والضياع التشردي.

3 - التخييل البيكارسكي "الشطاري في الغرب":

ازدهرت الرواية الشطارية أو البيكارسكية في أوربا الغربية في القرنين السادس والسابع عشر خاصة في إسبانيا. ويعرف القرن السادس عشر (القرن الذي ظهر فيه البيكارو) في إسبانيا بالعصر الذهبي (Siglo de Oro)؛ "لأنه عرف نشاطا واسعا في الحق الثقافي. أما على الصعيدين السياسي والاجتماعي، فإن الطبقتين الحاكمة والوسطى كانتا تتمتعان بعيش رغيد على حساب الطبقة الدنيا التي كانت تعاني من قساوة الحياة وقمع السلطة. وأدبيا، كان يطغى على الكتابات الشعرية والنثرية والمسرحية طابع الرسمية حيث قامت الكنيسة بدور الرقيب واتخذت إجراءات صارمة ضد كل من انحرف عن القانون المتبع في التأليف والكتابة (Canon). وعندما ظهرت حياة لاثاريو دي تورميس كان ذوق القراء في إسبانيا مطبوعا على كتابات الرواية الرعوية والرواية التاريخية-الموريسكية وروايات الفروسية والملاحم. ولما كانت حياة لاثاريو دي تورميس تروي قصة فريدة وواقعية لبطل يختلف جذريا عن أبطال الروايات الآنفة الذكر استرعى ذلك انتباه القراء الإسبان على اختلاف انتماءاتهم الطبقية والسياسية"[9].

هذا، ويسافر البيكارو الشطاري في هذا النوع من الرواية على غير منهج في سفره، "وحياته فقيرة يائسة يحياها على هامش المجتمع، ويظل ينتقل بين طبقاته ليكسب قوته، وهو يحكم على المجتمع من وجهة نظره هو حكما تظهر فيه الأثرة والانطواء على النفس، وقصر النظر في اعتبار الأشياء من الناحية الغريزية النفعية. فكل من يعارضه فهو خبيث، ومن يمنحه الإحسان خيّر"[10].

ولم تعد الرواية البيكارسكية رواية مثالية مجردة كروايات الرعاة والفروسية (دون كيشوت لسيريفانتيس مثلا)، بل أصبحت روايات واقعية قوامها الانتقاد والسخرية والتمرد على ما هو رسمي والتنديد بقيم المجتمع ومبادئه المتهرئة المزيفة.

ويعني هذا أن الأدب البيكارسكي في أوربا ظهر كرد فعل على طغيان قصص الفروسية والرعاة كما هو مبثوث في قصة أماديس دي جولا الإسبانية، وقصة سجن الحب (La carcel de amor) للكاتب الإسباني سان بيدرو (San Pedro)، وقصة ديكاميرون للكاتب الإيطالي بوكاشيو، ومن قصص الرعاة أيضا أوكاديا للكاتب الإيطالي سّنزار (Sannazar).

وقد انتقل هذا الجنس من القصص إلى الأدب الإسباني والإنجليزي والألماني، ثم إلى الأدب الفرنسي على يد أونوريه دورفيه (Honoré d'Urfé) في قصته المسماة أستريه (Astré) وموت الحب لجوتيه (Goethe)[11].

ولقد تأثر بالقصة الشطارية الإسبانية الروائي الفرنسي شارل سورل (Charles Sorel) صاحب قصة فرانسيون (Francion) التي نشرها في باريس عام (1622م). وقصة فرانسيون هجاء "للعادات والتقاليد والطبقات الاجتماعية في عهد لويس الثالث عشر. وينص هذا القاص على أن القصة الفكاهية أو الهجائية أولى أن تعد أفكارا تاريخية. وعليها بذلك أن تقترب من الحقيقة بوقوفها عند أحداث الحياة المألوفة، وبدت الحياة من ثنايا هذه الحقيقة في أنظاره - كما كانت في ملاهي موليير - أقرب إلى الشطط والجنون منها إلى الحكمة والاتزان، ولهذا كانت قصص الشطار - وهي قصص الهجاء ووصف العادات الاجتماعية - أداة لتقريب القصة من واقع المجتمع"[12].

وقد ظهر تأثير البيكاريسك عند بعض الأدباء الفرنسيين واضحا عند تيوفيل دي فيو (Théophile de Viau) وتريستان ليرميت (Tristan l'Hermite)، وأدى ذلك إلى ظهور الرواية الشخصية أو رواية الفرد التي تعتبر إرهاصا حقيقيا للرواية الرومانسية ذات الرؤية الأكثر واقعية "للمجتمع من الرؤية الأسطورية"[13].

وكان لرواية "تاريخ فرانسيون الحقيقي الهازل" (Vraie histoire comique de Francion) تأثير كبير على رواية "الحكيم" (Le Sage) (جين بلا) التي ظهرت طبعتها الكاملة في فرنسا عام (1947م)، وقصة جوتييه

(Gauthier) "موت الحب" (Mort d'amour) التي ظهرت في باريس عام (1616م).

وعلى الرغم من أهمية الرواية الشطارية الفرنسية، فتبقى الرواية الإسبانية بكل جدارة مهدا للرواية الإشكالية المثالية المجردة (دون كيشوت لسيرفانتيس)، والرواية البيكارسكية (حياة لاثاريو دي تورميس التي ألفها كاتب مجهول عام 1554 للميلاد)، نظرا للظروف المتردية التي عاشتها إسبانيا على المستويات الاجتماعية (الفقر - البؤس - التفاوت الطبقي...)، والاقتصادية والسياسية والثقافية التي كانت إفرازا حقيقيا لأدب المهمشين والشطار والمنبوذين... ونظرا لأثرها الكبير في انبثاق الرواية الغربية البيكارسكية وتشكيلها صياغة ودلالة.

4 - تأثر الرواية البيكارسكية بالأدب العربي القديم:

ولم يظهر الأدب البيكارسكي في إسبانيا إلا تأثرا بالفن الشعبي العربي بالأندلس، ولا سيما ظهور طبقة اجتماعية من الشطار العرب المسلمين المهمشين المشردين الذين آثروا حياة الصعلكة والبطالة والتمرد عن قوانين المجتمع والسلطة، وكانوا يعيشون على حافة المجتمع سواء بالأندلس أم في ربوع أخرى من العالم العربي الإسلامي التي انفتحت عليها إسبانيا. ويقضي هؤلاء الشطار (Picaros) حياتهم في التسول والارتحال والغناء وممارسة الكدية والاحتيال قصد الإيقاع بالآخرين من أجل الحصول على المال أو الحب أو لقمة العيش. وكان هؤلاء الصعاليك المحتالون المرحون يسمون في الثقافة الإسبانية بالمورو (Moro). وتحضر صور هؤلاء كثيرا في الرواية الشطارية الإسبانية، إذ يقول محمد أنقار: "لم تكن الرواية الشطارية الإسبانية تتبلور، من حيث هي نوع سردي، بعيدا عن التيارات والأنواع الأدبية كالغنائية والمسرح الشعري والقصة الموريسكية، والقصة العاطفية أو الرعوية التي حفلت كلها بصور غزيرة للمسلمين والعرب والمغاربة خلال القرنين السادس عشر والسابع عشر. إلا أن مما يلفت النظر في الرواية الشطارية هو ضآلة صور المورو على الرغم من أن الظاهرة الموريسكية لم تكن قد تلاشت نهائيا خلال تلك الفترة. ويتعلق الأمر على الخصوص بالروايتين النموذجتين

"لاثاريو" و"تاريخ حياة البوسكون"[14].

وتعتبر رواية لاثاريو دي تورميس "نموذجا شطاريا في إدانة المسلم وتصوير وضعيته الرديئة حتى لدى الأوساط الدنيا، لكي يعلم الناس أن المورو لا يؤدب إلا بعقابه وتوبيخه وصده عن غيه"[15].

ولكن السؤال الذي ينبغي طرحه كما يطرحه الأدب المقارن هو: هل تأثرت الرواية البيكارسكية الإسبانية بأدب المقامات؟

للإجابة عن هذا السؤال انقسم الباحثون إلى قسمين: فريق ينكر هذا التأثير وفريق آخر يؤكده ويثبته. ومن بين المثبتين لهذا التأثير نذكر: محمد غنيمي هلال، وسهير القلماوي، وأحمد طه بدر، وعبد المنعم محمد جاسم، وعلي الراعي الذي يرى: "أن أثر المقامات، الذي يعترف به دارسون عرب وغربيون يأتي ذكرهم في غضون الكتاب شخصية المحتال، ربما كان أقوى أثر مفرد تركه العرب في الأدب الغربي، فعن طريق محتال المقامة قام الأدب الاحتيالي في إسبانيا وامتد من ثم إلى فرنسا وألمانيا وإنجلترا، ليكون الأساس لصرح الرواية الواقعية التي أسهمت في خلقها أقلام كتاب مرموقين من أمثال: ديفو وفيلدينج وديكنز في إنجلترا وليساج وبلزاك وفلوبير في فرنسا. بل لا تزال هذه الرواية الواقعية الاحتيالية موجودة بيننا في عملين محددين أولهما: فيليكس ترول، لتوماس مان الألماني، والثانية: مغامرات أوجي مارش للكاتب الأمريكي: صول بيليو"[16].

ولقد انتقل نموذج بطل المقامات العربية القديمة في العصور الوسطى (العصر العباسي) إلى "الآداب الأوربية - يقول غنيمي هلال - فأثر فيها بخلق نموذج أدبي آخر، تطورت به القصة الأوربية، بعد أن عرفت تلك الآداب المقامات العربية عن طريق الأدب العربي في إسبانيا. وقد أثر نموذج بطل الحريري في الأدب العربي الأندلسي، ثم الأدب الإسباني بعامة، ثم تعاون هذا التأثير كله في خلق قصص الشطار الذي تعد قصة حياة لاثاريو دي تورميس نموذجا له"[17].

ويؤيد رأي الدارسين العرب باحثون أسبان هم أيضا ذهبوا إلى تأثر الرواية

البيكارسكية بأدب المقامة العربية، ومن هؤلاء مؤلفا دائرة المعارف الوجيزة في الحضارة العربية حيث يقولان: "إن هذا النوع الأدبي (يعنيان المقامة) قد تسرب إلى الأدب الفارسي وغيره من آداب شرقية، ويبدو أنه قد أثر أيضا - إلى حد ما - على كتّاب الرواية الأوائل في كل من إسبانيا وإيطاليا"(18).

وينفي الناقد الإسباني أنخل فلوريس التأثير المباشر للمقامات في البيكاريسك لانعدام الطابع الاوطبيوغرافي في مقامات الحريري باستثناء مقامة واحدة وهي (الحرامية)، ولأن الترحال كان موجودا في الآداب القديمة: اليونانية والرومانية: "فإذا سلمنا جدلا بأن بطل المقامات يقوم في كل مقامة منفردة برحلة تورطه في شتى الملابسات مع أناس من مختلف الأوساط والطبقات الاجتماعية، فلا يجب أن ننسى أن هذا التراث القصصي الذي يمثل البطل المتجول والذي يبدو واضحا في رواية البيكارسك الإسبانية هو في الواقع سابق لظهور هذه الرواية وسابق لانتقال أدب المقامات من الشرق العربي إلى المغرب وإلى الأندلس الإسلامية"(19).

ويجاري عبد المنعم محمد جاسم مذهب المستعرب الإسباني أنجل فلوريس حينما قال: "والذي أريد أن أقوله في نهاية هذا المطاف حول إمكانية التأثير العربي في الرواية الإسبانية هو أن هذا التيار العميق الغور والبعيد المدى من القصص والنوادر والطرائف الشعبية العربية كان ذا أثر أبعد في التمهيد لظهور رواية البيكارسك الإسبانية من المقامات التي وقف عندها الباحثون مرارا وتكرارا وحاولوا إعطاءها دورا لم تكن بطبيعتها مؤهلة له.

فالمقامات كانت تكتب للتداول في صفوف الضالعين والمتبحرين في علوم اللغة. وبما أنها كانت عسيرة اللغة وعسيرة الفهم وكثيرة المجاهل فإنها لم تترجم إلى اللغة اللاتينية أو اللغة الإسبانية.

وعلى كل حال فأنا لا أحاول في هذا البحث الاستدلال على أية فصول من الأدب الإسباني جاءت منقولة أو واضحة التأثر بأصول عربية، لكن القارئ قد يجد فيما عرضت إثباتا جديدا لوجهة نظر الكاتب والناقد أنخل فلوريس

القائلة بأن الرواية بمظاهرها المختلفة قد ظهرت في إسبانيا قبل أي بلد آخر بسبب أثر الحساسية العربية في الآداب الإسبانية"[20].

ويذهب محمد أنقار إلى ضرورة التريث في الحكم على مدى تأثير المقامة في البيكارسك الروائي حتى تتوفر الأدلة العلمية الدقيقة والحجج القاطعة، ولكن هذا لا يلغي إمكانية مقاربة البيكارسك على ضوء السرد العربي القديم ومن خلال قواعد فن المقامة: "تلك صور نادرة للمورو في هذه الرواية (لاثاريو دي تورميس) التي لا يعدم بعض النقاد الصلة بينها وبين الحكي العربي القديم على مستوى العلاقة بفن المقامة، أو ببعض النوادر وللحكايات: وإذا كانت مثل هذه الاحتمالات لا تزال في حاجة إلى تمحيص علمي مقنع، فإن ذلك لا يلغي بتاتا إمكانية قراءة هذه الرواية الشطارية بموازاة مع أعراف السرد العربي القديم وأساليبه، مثلما هو الشأن في دراسة محمود طرشونة"[21].

وليس الهدف من إيراد هذه الأقوال المتضاربة هو إثبات أثر العرب على إسبانيا في إبداع الرواية البيكارسكية أو نفي ذلك التأثير؛ لأن كل هذا من اختصاص باحثي الأدب المقارن؛ ولكن المهم في رأيي أننا في حاجة إلى الاستفادة من هذه الرواية الشطارية الإسبانية مع استثمار الشكل القصصي العربي الأكثر فعالية - المقامة - واتخاذهما وسيلة لتمتين الأساس الواقعي للرواية العربية، وذلك بتوسيع نطاقها ومدى رؤيتها، وموقفها من الناس، بحيث تحكي عن المنبوذين والمقهورين والخارجين عن المواضعات إلى جوار المطحونين والكادحين، وما أكثرهم اليوم في عالمنا العربي والإسلامي!

5 - التخييل البيكارسكي في الأدب العربي الحديث:

في أدبنا العربي الحديث كثير من النصوص الروائية الشطارية، وإن كان أغلبها في المغرب الأقصى؛ وربما يعود ذلك لتأثر كتابها المباشر بالأدب الإسباني. وقد كتبت هذه النصوص من قبل محمد شكري ومحمد الهرادي والعربي باطما وبنسالم حميش ومحمد زفزاف...

هذا، ويصور محمد شكري في روايته (الخبز الحافي)[22] معاناة شاب ريفي

من شدة البؤس والظلم والفقر إبان احتلال المغرب من قبل الاستعماريين الإسباني والفرنسي. لذا اختار التجوال والصعلكة والمغامرات الاحتيالية واللصوصية والعربدة الخمرية والجنسية بحثا عن لقمة خبز بدون مرق أو إدام. وقد أبدع شكري نصا بيكارسكيا آخر يكمل سيرته الأولى ألا وهو "الشطار"[23]. وهذه الرواية سيرة أوطوبيوغرافية بيكارسكية واقعية تنقل واقع المنبوذين والمهمشين الصعالكة بطريقة مباشرة وصريحة قوامها الصدق الفني والتلقائية والعفوية المطبوعة، وتستند في إيقاعها إلى تشويه الواقع وتعريته بكل وقاحة وفضاضة.

ويعتبر محمد شكري - حسب علي الراعي - رائد الأدب الشطاري أو الرواية الواقعية الاحتيالية في أدبنا العربي الحديث، وذلك بروايته "الخبز الحافي" التي يقول عنها: "وفي أدبنا العربي الحديث ظهرت في السنوات الأخيرة سيرة ذاتية روائية بعنوان الخبز الحافي للكاتب المغربي محمد شكري. وهي تحكي المغامرات الاحتيالية واللصوصية والجنسية لشاب أمي في أدنى مراتب الفقر، ينتقل بين طنجة ومدن المغرب، بحثا عن لقمة الخبز الحاف. والسيرة تعود بالكتابة الروائية عندنا إلى النقطة التي كان ينبغي أن تبدأ منها الرواية العربية، مستندة إلى المقامات مطورة إياها إلى فن روائي عربي الأساس.

ومن الطريف اللافت للنظر أن تظهر هذه السيرة الروائية في المغرب، البلد المجاور لإسبانيا، التي أخرجت رواية لازاريو دي تورميس. وأن تتحرك في أرجائها شخصيات من إسبانيا، مابين شرطة ومحققين ومدنيين أوجدهم الحكم الإسباني وأوسع لهم"[24].

ويصرح محمد شكري في إحدى شهاداته الروائية أنه يكتب رواية بيكارسكية ذاتية: "حافزي على كتابتها (الخبز الحافي) بهذا الشكل هو أنني حاولت ضمن تجربتي حتى سن العشرين أن أسجل مرحلة زمنية عن جيل الصعاليك في عهد الاحتلال الإسباني والفرنسي. والدول التي كانت لها هيمنة لا تقل عن الاحتلالين المباشرين، خاصة في مدينة طنجة الدولية. إنها سيرة ذاتية - روائية - شطارية. إن الحياة التي عشتها، حتى تلك السن في عشيرة البؤساء والشطار، عن

لا قصدية شخصية، كنت أستمدها عن قهر من كل ما هو لا أخلاقي. ومازال هذا النموذج الهجين من الطفولة المغربية يفرزه مجتمعنا المغربي حتى اليوم"[25]. ويضيف محمد شكري قائلا: "إن الطفل المغربي من هذه الطبقة المهمشة يصبح رجلا في سلوكه وملامحه في السادسة أو السابعة من عمره. لقد حاكمت نفسي وأسرتي والمجتمع في هذه السن، بقانون الشيطان الذي أوعاني باكرا معنى الاستغلال والقمع اللذين أيقظا في التمرد والحرية.

إن الأدب الشطاري ضد هذه الشيعية المضللة، الذين يكتبون سيرا ذاتية في شكل إنشاءات ديماغوجية، خاصة السيرة الذاتية الشطارية التي هي وليدة طبقة شبه منفصلة الجذور عن أسرتها وأقاربها مما يجعلها أقدر من السيرة الذاتية التقليدية على كشف المباذل إذا أتيحت لكتابها الإمكانيات الضرورية"[26].

وقد تأثر محمد الهرادي في (أحلام بقرة) برواية (حياة لاثاريو دي تورميس)، إذ "يرد ذكر هذه القصة مرارا في صلب الرواية وكعنوان للفصل الثالث (لازاريو في الجنة)، وفي الهوامش، مؤكدا على العلاقة الخاصة التي تجمع بينهما. وإذا كانت الرحلة بمغامراتها ومفاجآتها في الرواية الشطارية أهم تيمة تتسلل إلى رواية الهرادي، فإن شخصية الأعمى المتسول تنم عن علاقة أمتن بين الروايتين. ومن المعلوم أن هذا الأعمى يقدم كشخصية خبيثة، عنيفة ومراوغة، في مشهد (ثورسالامانك) في رواية (حياة لازاريو) وفي فصل (كلام الليل يمحوه النهار) في (أحلام بقرة)"[27].

أما عن البناء الروائي (لأحلام بقرة) "فلا يتم تشييده عبر حشد أشكال سردية مختلفة يجيء فيها الشكل الشطاري بجوار الخيال العلمي مثلا، أو الشكل العبثين بجانب الشكل الشطاري، بل إن المعمار العام لهذا النص يتجاوز علاقة التجاور مؤسسا بين الأشكال السردية الصغرى، علاقة تفاعل تجعل هذه المردودية متميزة على مستوى الشكل والبناء في آن واحد"[28].

أما سيرة العربي باطما - فيلسوف فرقة ناس الغيوان الغنائية وشاعرها الزجلي - فهي رواية كيفما كانت التبريرات والمقاييس التي يقدمها المنكرون لذلك،

ومهما تسلحوا بالقواعد الأجناسية والتخييلية. فالسيرة هنا رواية بكل مقاييس هذا الفن ومواصفات هذا الإبداع. وهذه السيرة - في رأيي- تندرج ضمن الأدب البيكارسكي على غرار سيرة محمد شكري بجزأيها (الخبز الحافي - الشطار). وثمة تشابه كبير بين شكري والعربي باطما على مستوى الإبداع الشطاري؛ إلا أن شكري كان وقحا في جرأته وصراحته الواقعية، بينما كان العربي باطما متأدبا في واقعيته مقتصدا في البوح والاعتراف الشعوري واللاشعوري.

وتتكون سيرة العربي باطما الشطارية من جزأين: الأول بعنوان "الرحيل"[29]. والثاني "الألم"[30]. وتصور الروايتان معا (الرحيل والألم) حياة الفنان العربي باطما في صراعه مع ذاته وواقعه وألم السرطان. وهذه السيرة تقرير عن الواقع المغربي في مخلفاته السلبية وتفاوتاته الطبقية المدقعة، وإدانة للمجتمع الكائن ودعوة إلى الواقع الممكن. وهذه السيرة كذلك تسجيل أمين لحياة بعض مبدعينا وفنانينا الذين عاشوا على هامش المجتمع بين أنياب الفقر والطرد والصعلكة والحياة البوهيمية الشطارية ليفرضوا أنفسهم في الواقع بكل قوة على الرغم من أنفة السادة وكبريائهم المتغطرس.

وتعد رواية (المرأة والوردة)[31] لمحمد زفزاف رواية شطارية تصور طالبا شابا بوهيميا ناقما على أساتذته، يقضي حياته في العبث والمجون والحشيش والجنس مستمتعا بلذات الغرب وأهوائه الشبقية. أما بنسالم حميش في روايته (محن الفتى زين شامة)[32]، فيصور مجموعة من الفتن والمحن التي عاشها طالب شاب متناقض في سلوكياته في ظل أنظمة الاستبداد، وستدفعه فتوته وحبه لعشيقته إلى الثورة والانتقام من أعدائه الظالمين، ولو كان ذلك على مستوى الخيال واللاوعي والحلم السريالي.

وهكذا استفاد محمد شكري ومحمد هرادي والعربي باطما وبنسالم حميش ومحمد زفزاف من البيكارسك الإسباني، وبهذا عادوا بالرواية إلى جذورها التراثية تجريبا وتأصيلا ورغبة في كتابة رواية واقعية انتقادية.

الهوامش:

1 - أصدرها مؤلف مجهول سنة 1554 للميلاد.

2 - Cf. Diccionario encyclopedico Espasa 2, Espasa Calpe, Madrid, 2 K/Z.

3 - Juan Hurtado y J. de Laserna, y Angel González Palencia: Historia de literatura Española, Madrid 1949, pp. 352-351.

4 - انظر، محمد شكري: مفهومي للسيرة الذاتية الشطارية، الرواية العربية واقع وآفاق، دار ابن رشد، ط1، 1981، ص 322.

5 - محمد غنيمي هلال: الموقف الأدبي، دار الثقافة ودار العودة، بيروت 1977، ص 55.

6 - إسماعيل عثماني: الأدب الشطاري، تعريف جديد لأدب قديم، آفاق، عدد مزدوج 61-62، السنة 1999، ص 131-132.

7 - علي الراعي: شخصية المحتال في المقامة والحكاية والرواية والمسرحية، كتاب الهلال، العدد 412، أبريل 1985.

8 - Mahmoud Tarchouna : Les marginaux dans les récits picaresques arabes et espagnols, Publications de l'université de Tunis, 1982.

9 - إسماعيل العثماني: الأدب الشطاري، آفاق، ص 131-132.

10 - محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن، دار العودة، بيروت 1983، ص 313-314.

11 - محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت 1973، ص 505.

12 - المصدر نفسه، ص 508.

13 - حميد لحماني: الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي، دار الثقافة، ط1، الدار البيضاء 1985، ص 60.

14 - محمد أنقار: بناء الصورة في الرواية الاستعمارية، مكتبة الإدريسي، ط1، تطوان 1994، ص 87.

15 - نفسه.

16 - علي الراعي: شخصية المحتال، العدد 412، إبريل 1985، ص 9-8.

17 - محمد غنيمي هلال: الموقف الأدبي، ص 47.

18 - علي الراعي: المصدر السابق، ص 65.

19 - عبد المنعم محمد جاسم: ألف ليلة وليلة في الآداب الأوربية، التراث الشعبي، العدد 3-4، السنة 10، 1979، ص 20.

20 - نفسه.

21 - محمد أنقار: المصدر السابق، ص 88.

22 - محمد شكري: الخبز الحافي، مطبعة النجاح الجديدة، البيضاء 1982.

23 - محمد شكري: الشطار، دار الساقي، ط3، بيروت 1997.

24 - د. علي الراعي: المصدر السابق، ص 9.

25 - محمد شكري: المصدر السابق، ص 321.

26 - المصدر نفسه، ص 322-323.

27 - انظر، أحمد اليابوري: دينامية النص الروائي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط 1993، ص 118-119.

28 - المصدر نفسه، ص 119.

29 - العربي باطما: الرحيل، منشورات الرابطة، الدار البيضاء 1995.

30 - العربي باطما: الألم، دار توبقال للنشر، ط2، 1998.

31 - محمد زفزاف: المرأة والوردة، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، ط2، 1981.

32 - بنسالم حميش: محن الفتى زين شامة، دار الآداب، بيروت 1992.

References:

1 - Al-Othmānī, Ismaïl: Al-adab ash-shuṭṭārī, Majallat Afāq, Issue 61-62, Rabat 1999.

2 - Al-Rā‘ī, ‘Alī: Shakhṣiyyāt al-muḥtāl fī al-maqāma wa al-ḥikāya wa ar-riwāya wa al-masraḥiyya, Kitāb al-Hilāl, N° 412, April 1985.

3 - Al-Yabourī, Ahmed: Dināmiyyat an-naṣ ar-riwā’ī, Publications of the Writers Union of Morocco, Rabat 1993.

4 - Anqar, Mohammed: Binā’ as-ṣūra fī ar-riwāya al-isti‘māriyya, Maktabat al-Idrīssī, 1st ed., Tétouan 1994.

5 - Baṭma, Larbī: Al-’alam, Dār Toubkal, 2nd ed., Casablanca 1998.

6 - Baṭma, Larbī: Ar-raḥīl, Manshūrāt al-Rābiṭa, Casablanca 1995.

7 - Chokri, Mohammed: Al-khubz al-ḥāfī, Matba‘at al-Najāh, Casablanca 1982.

8 - Chokri, Mohammed: Ash-shuṭṭār, Dār al-Sāqī, 3rd ed., Beirut 1997.

9 - Diccionario encyclopedico Espasa 2, Espasa Calpe, Madrid, 2 K/Z.

10 - Ḥammiche, Bensalem: Miḥanu al-fatā Zayn Shāmah, Dār al-Ādāb, Beirut 1992.

11 - Hilāl, Muḥammad Ghunaymī: Al-adab al-muqāran, (Comparative literature), Dār al-‘Awdah, Beirut 1983.

12 - Hilāl, Muḥammad Ghunaymī: Al-mawqif al-adabī, Dār ath-Thaqāfa and Dār

al-‘Awdah, Beirut 1977.
13 - Hilāl, Muḥammad Ghunaymī: Al-naqd al-adabī al-ḥadīth, Dār al-‘Awdah, Beirut 1973.
14 - Hurtado, Juan y J. de Laserna y Angel González Palencia: Historia de literatura Española, Madrid 1949.
15 - Jāsim, Abd al-Mun‘im Muḥammad: Alf layla wa layla fī al-ādāb al-’uruppiyya, Majallat al-Turāth al-Sha‘bī, Issue 3-4, 1979.
16 - Lahmani, Hamid: Ar-riwāya al-maghribiyya wa ru’yat al-wāqi‘ al-ijtimā‘ī, Dār al-Thaqāfa, 1st ed., Casablanca 1985.
17 - Shukrī, Muḥammed: Mafhūmī li as-sīra adh-dhātiyya ash-shuṭṭāriyya, Dār Ibn Rushd, 1st ed., 1981.
18 - Tarchouna, Mahmoud: Les marginaux dans les récits picaresques arabes et espagnols, Publications de l’université de Tunis, 1982.
19 - Zafzāf, Mohammed: Al-mar’a wa al-warda, Al-Sharika al-Maghribiyya li al-Nāshirīn al-Muttaḥidīn, 2nd ed., 1981.

مجلة حوليات التراث، العدد 8، 2008، ص 75 - 89
ISSN 1112-5020

جواب يعقوب والعذراء المزيفة نظريتان في المنشأ

أحمد محمد أمين هزايمة
إربد، المملكة الأردنية

الملخص:

يسعى البحث إلى بيان أن الشعر العذري وشعر التروبادور ضربان مختلفا الغاية، إذ بينما كانت غاية الشعر العذري هي بث الشكوى والحزن كما فعل يعقوب عليه السلام عند فقده ليوسف عليه السلام. فإن شعر التروبادور كان شعرا استغل الأمير به زوجته، إذ قام باستئجار الشعراء المتكسبين من أجل أن يصوروا تلك الزوجة بالطهارة والعفة تشبيها لها بالسيدة العذراء التي لها قبول ديني كبير عند العامة، وصل إلى درجة العبادة الحقيقية، وذلك من أجل أن ترتبط العامة ارتباطا عاطفيا دينيا بهذه العذراء المزيفة، التي هي زوجة الأمير، فيخضعون لسلطتها. ولما كانت زوجة (الفارس) خاضعة خضوعا تاما لزوجها، فإن هذه السلطة الظاهرية التي تملكها الزوجة على العامة ستؤول لزوجها، وبذا سيصير الناس في طاعة عمياء له، ولكن عبر عذرائه المزيفة، فمصطلح "موالاة البلاط" ليس إلا تعبيرا تجميليا لمصطلح الطاعة العمياء للسيد.

الكلمات الدالة:

الشعر العذري، التروبادور، الحب العفيف، السيدة العذراء، الأدب الفرنسي.

Answer of Jacob and the false virgin two theories of origin

Ahmad Mohammad Hazaymeh
Irbid, Kingdom of Jordan

Abstract:

The research seeks to show that the Udri poetry and the poetry of the troubadours are different strikes, as the goal of virgin poetry was to sow complaint and sadness, as Jacob, peace be upon him, did upon losing Joseph, peace be upon him. The poetry of the troubadours was poetry by which the prince exploited his wife, as he hired the acquired poets in order to portray that wife with purity and chastity, likening her to the Virgin who had great religious acceptance among the public, and reached the level of true worship, this is in order for the public to have a religious affiliation with this fake Virgin, who is

تاريخ النشر: 2008/9/15
ahmad1haza@gmail.com
© جامعة مستغانم، الجزائر 2008

the wife of the Prince, and submit to her authority. And since the wife of (the knight) is completely submissive to her husband, this apparent authority that the wife possesses over the public will revert to her husband, and thus people will become blindly obedient to him. But through his false virginity, the term "court loyalty" is nothing but a cosmetic expression of the term blind obedience to the master.

Keywords:

Udri poetry, Troubadours, chaste love, Virgin Mary, French literature.

يتردد في الأدب ثلاثة مصطلحات تكاد تستخدم استخدام المترادفات هي: الغزل، والتشبيب، والنسيب. جاء في لسان العرب:[1] "شبب بالمرأة، قال فيها الغزل والنسيب"، وجاء فيه أيضا[2]: "نسب بالنساء... شبب بهن في الشعر وتغزل"، وأما الغزل فعرفه لسان العرب بقوله[3]: "الغزل: حديث الفتيان واللهو مع النساء".

ولكن، هل هذه المصطلحات من المترادفات حقا؟ وإذا كانت من المترادفات فلم لجأ الشاعر أو الناقد العربي إلى ابتكار هذه المصطلحات الثلاثة التي كان يستطيع أن يكتفي بواحد منها؟.

الحق إن هذه المصطلحات ليست من المترادفات عند الشاعر العربي بل إن كلا منها يدل على معنى مختلف، وإن كان الجامع بينها هو ذكر النساء، فمصطلح الغزل في أصله اللغوي مشتق من الغزال الذي يقرن قوائمه عند العدو، وأما في حقيقته الاصطلاحية فهو: "ذكر النساء بحديث يتغزلن منه أي يتفتلن منه تفتل أقدام الغزال من أجل تنشيط نفس المتغزل بها حتى يتمكن الشاعر من قضاء حاجته منها ولذلك قيل في المثل: "هو أغزل من امرئ القيس"، وحسبك معلقة امرئ القيس دليلا على تمكنه من إتقان ذلك الضرب من الحديث الذي يجعل المرأة تتغزل أي تتفتل تفتل أقدام الغزال"[4].

أما مصطلح التشبيب فمستعار من (تشبيب النار) وهو إيقادها، وفي الاصطلاح: "هو ذكر النساء بحديث الشوق تشبيبا لصدور المحارم (أي إشعالا لها)

كما تشب النار، وذلك من أجل تنشيط نفس المشبب لأجله بالغيظ، والمشبب لأجله هم المحارم، أما المرأة فهي المشبب بها"[5].

إذا، فالغاية "من التشبيب... إغاظة محارم المرأة التي تذكر في أول الشعر، كما كان يفعل وضاح اليمن مع أم البنين إغاظة للوليد بن عبد الملك"[6].

وأما مصطلح النسيب، فمشتق من النسب، وهو القرابة، وفي الاصطلاح: "هو ذكر بعض أخبار أنسباء الشاعر من النساء (أي أقاربه) من غير مطمع في قضاء حاجته منهن وذلك من أجل التنفيس عن تحزن النفس، والتحزن: "هو انقباض النفس كما تنقبض الأرض الحزن أي الغليظة"[7]، إذا فالنسيب "ضد الغزل"[8]، ومثال ذلك مقدمة النسيب في معلقة زهير بن أبي سلمى.

فإذا جئنا إلى شعر العذريين ثم أردنا أن ندرجه في أحد الأصناف الثلاثة السابقة استحال علينا ذلك، فمجنون ليلى لم يكن يذكر ليلى حتى يشبب (يشعل) صدور محارم ليلى، وإن كان قد غاظهم أن يذكر قيس ليلى، لكن قيسا لم يكن يقصد إلى ذلك كما كان يقصد وضاح اليمن عند ذكره لأم البنين إغاظة لزوجها الوليد بن عبد الملك.

ولم يكن المجنون أيضا يقصد ذكر ليلى لكونها إحدى أنسبائه (أي أقاربه) من أجل أن ينفس عن تحزن نفسه كما فعل زهير عند ذكر زوجه أم أوفى.

ولم يكن المجنون كذلك يذكر ليلى حتى تتغزل (أي تتفتل تفتل أقدام الغزال عند عدوه) فتنشط نفسها فيتمكن من قضاء حاجته منها، ولذا نجد عند التحقيق أن تسمية شعر العذريين بالغزل العذري تسمية فيها تجاوز، وأدق من ذلك أن يسمى بالشعر العذري، وكذلك نجد أن تقسيم الغزل إلى قسمين حسي وعذري قسمة غير دقيقة، فالغزل مصطلح دال بنفسه على الوصف الحسي الذي يدفع المتغزل بها إلى أن تتفتل في جلستها وحركاتها.

إذا، فالغرض من ذكر المرأة في الشعر متعدد فهو: إما للغزل وإما للتشبيب وإما للنسيب، وإما لغرض آخر، وهو ما قصد إليه الشعراء العذريون، فما الغرض الذي قصد إليه هؤلاء الشعراء؟

إنهم كانوا يشكون بثهم وحزنهم بصوت مسموع، وهي شكاة لم ينج بسببها من عذل الناس، وما أشبه حالهم في شكواهم المسموعة مع العاذلين بحال يعقوب عليه السلام الذي لامه أهله لكثرة ذكره يوسف عليه السلام فأجابهم: "إنما أشكو بثي وحزني إلى الله"(9).

وكذلك كانت غاية الشعر العذري لقد كان أصحابه يشكون بثهم وحزنهم، وما أجمل ذلك النظم إذا ما رتل بصوت ندي، ذلك النظم الذي قصه علينا رب العالمين لذلك المشهد المؤثر بين يعقوب عليه السلام مع أهله في شأن بكائه على يوسف عليه السلام، قال تعالى: "وتولى عنهم وقال يا أسفى على يوسف وابيضت عيناه من الحزن فهو كظيم قالوا تالله تفتأ تذكر يوسف حتى تكون حرضا أو تكون من الهالكين قال إنما أشكو بثي وحزني إلى الله وأعلم من الله ما تعلمون"(10).

لقد كان الوصول إلى المحبوبة هو الغاية الكبرى التي سعى إليها الشعراء العذريون تلك الغاية التي إذا ما أدركوها فقد تحققت أمنياتهم، وهذا أمر جلي في سير هؤلاء العشاق، فما كانت معاناة قيس بن الملوح إلا أنه منع الزواج من ليلى، ولو تزوجها لكانت تلك هي غايته الكبرى. وما كان جميل وكثير ليمتنعا أيضا عن الزواج بمن أحبا لو تمكنا من ذلك، وما كانت معاناة قيس بن ذريح إلا أنه طلق لبنى على إلحاح من أمه عليه.

إذا فالشعر عند العذريين لم يكن هو المقصد الأول بل كان وسيلة لبث مشاعر الشوق والولع بتلك المحبوبة التي كانت هي نفسها الهدف المقصود، ولم يكن احتراقهم بنار الشوق من أجل أن يمتعوا الآخرين بالشعر بل كانوا رجالا مثل الرجال غير أنهم أحبوا، لقد كان القوم عشاقا صادقين، وغاية العاشق أن يصل إلى معشوقه.

1 - نظرية العذراء المزيفة:

ظهر في جنوب فرنسا في القرنين الثاني عشر والثالث عشر الميلاديين شعر وصف بأنه يمجد المرأة تمجيدا عفيفا، وقد كان ظهوره في ذلك الحين حدثا غريبا إذ إن الرقة التي ظهرت في ذلك الشعر تخالف واقع الحال الذي كانت الغلظة

والقسوة هما شعاره. وقد عرف هذا الشعر بشعر "التروبادور" (Troubadours)، وأطلق عليه بالفرنسية (Amour courtois) وترجم إلى الإنجليزية بـ(Courtly love).

ومكمن فهم حقيقة هذا الشعر هو في فهم المصطلحين، فكلمة "تروبادور" مشتقة من الكلمة العربية "طرب" مع بعض التحريف وأضيف إليها المقطع اللاتيني "دور" الدال على اسم الفاعل"[11]، إذا فمصطلح "شعر التروبادور" معناه في العربية هو "شعر المطربين"، وإنما سمي بذلك لأن منشديه كانوا يغنون هذا الشعر مصاحبا للموسيقى والحركات الراقصة، ومثل هذه الاستعارة اللغوية ما استعاره الأوروبيون من أسماء عدد من الآلات الموسيقية مثل "العود" الذي صار يلفظ "لوت"، و"القيثارة" التي صارت تلفظ "جيتار"[12].

أما المصطلح الآخر، وهو بالفرنسية "أمور كورتوا" وبالإنجليزية "كورتلي لف" فقد تعددت ترجماته إلى العربية فهو "عند يوسف خليف "أدب الفرسان" وعند سهير القلماوي ومحمود مكي "الحب الفروسي" وعند محمد غنيمي هلال "فن الحب العف" وعند عبد الواحد لؤلؤة "الحب البلاطي" أو "حب القصور"، وعند مريم البغدادي "أدب المجاملة"[13]، وأما عمر شخاشيرو مترجم كتاب "الحب والغرب"، فآثر استخدام اللفظ الفرنسي الدال على الصفة فسماه "الحب الكورتوازي"[14].

إن الترجمة اللفظية لكلمة (كورتلي) هي (البلاطي) والمقصود بلاط القصر، وهو استخدام مجازي علاقته المحلية حيث ذكر المحل وأراد الحال وهو الحاكم الذي يكون في القصر، أما الترجمة اللفظية لكلمة (لف) فهي (حب) فتصير الترجمة اللفظية للمصطلح هي (الحب البلاطي) وهذا المصطلح بهذه الصياغة وإن كان صحيحا في الترجمة اللفظية إلا أنه غير صحيح في الترجمة السياقية، وهذا هو السبب في كون المصطلح غير مفهوم فهما دقيقا عند القارئ العربي، لكن هذا الفهم سيزداد وضوحا عند القارئ العربي عندما يترجم المصطلح ترجمة تراعي السياق اللغوي الحضاري العربي، ذلك أن اللغة العربية استخدمت

كلمة (الحب) للدلالة على تلك المودة التي تكون بين رجل وامرأة، أو بين رجلين من غير ريبة أو امرأتين كذلك، لكن العرب عندما أرادوا أن يعبروا عن التبعية السياسية من رجل لآخر استخدموا كلمة أخرى بعيدة عن كلمة (الحب) لقد استخدموا كلمة (الموالاة) فقالوا "فلان مولى فلان"، أي تابع له سياسيا أو قبليا أو خدميا (أي أن يكون خادما له)، ومن ثم نجد أننا عندما نترجم مصطلح (كورتلي لف) ترجمة تراعي السياق اللغوي الحضاري العربي فإننا سنترجمه بمصطلح (موالاة البلاط).

ومن ثم يأتي السؤال المهم، وهو ماذا يقابل شعر (موالاة البلاط) من أغراض الشعر العربي؟ هل يقابل الغزل العذري؟ يقينا لا، فالغزل العذري لا يحمل أي دلالة من دلالات الموالاة السياسية، إذا، فما هو الغرض الشعري الذي يحمل دلالة الموالاة السياسية؟ إنه شعر المديح، وهو ما يتجلى بصورة واضحة في العصر الأموي حيث ظهرت الأحزاب السياسية، وظهر معها شعر الموالاة السياسية لهذه الأحزاب.

وبعد، فإننا نأتي إلى السؤال الأهم، وهو لماذا لجأ الشعراء العرب إلى الثناء على شخص الأمير نفسه في شعر المديح ، بينما لجأ الشعراء المطربون (التروبادور) في جنوب فرنسا إلى الثناء على زوجات الأمراء بدلا من الثناء على الأمراء أنفسهم؟ هل كان هذا تغنيا بالعفة، أم هل كان الأمير الزوج ديوثا لا يغار على زوجته؟

الحق إن الأمر لم يكن تغنيا بالعفة؟ ولا قلة غيرة من الزوج، وإنما كان مكيدة صاغها الأمير الزوج ليخدع بها الناس مستغلا في ذلك زوجته (العفيفة)، ومستأجرا في سبيل ذلك شعراء متكسبين، فإذا تجاوز الشاعر حده، وأتى بما يستجلب الريبة عوقب إذ "تؤكد بعض الدلائل أن مبالغة الشاعر في تصوير عواطفه تجاه السيدة قد تدفع بالفارس (الزوج) إلى الريبة، ومن ثم إلى الانتقام فالتروبادوري برنارد الذي أحب زوجة كونت فانتادورن نفي إلى نورمانديا من جراء الريبة بأن الحب يقتصر على الشعر فحسب، وقطع لسان أحد الشعراء

التروبادور من جراء الريبة في عفة العلاقة بين الزوجة والشاعر أيضا"[15].

ونرجع إلى سؤالنا، لم كان ثناء الشعراء المطربين (التروبادور) على زوجات الأمراء، لا على الأمراء أنفسهم؟ الجواب على ذلك يكمن في الوعي الفكري للشعوب، إذ كلما زاد الوعي الفكري للشعوب توجه الشعر وهو أحد أدوات الإعلام بل هو أقوى أدوات الإعلام القديمة توجه إلى التركيز على شخص الأمير من أجل إعلاء صورته عند الناس حتى يرونه أنه هو الأمير المثالي الذي يستحق أن يوالى سياسيا، فهذا هو هدف المديح السياسي الحقيقي، ولم يكن قط لإرضاء نرجسية الحاكم، بل كان الأمر دعاية سياسية له.

أما إذا قل الوعي الفكري عند الشعوب فعندئذ يلجأ إلى التزوير على الشعوب بأن يثنى على متعلق بهذا الأمير بدلا من الثناء على الأمير نفسه، وهذا ما حدث في بروفنس (جنوب فرنسا)، فقد أخذ التزوير على الشعوب منحنى غريبا من نوعه، إذ لجأ الشعراء المطربون إلى الثناء على زوجات الأمراء من أجل إعلاء صورة الأمير حتى يراه الناس أنه هو الأمير المثالي الذي يستحق أن يوالى سياسيا، ولكن لماذا الثناء على الزوجات؟ هذا هو السؤال المهم.

لقد استغل الأمراء سلطة الإعجاب التي كانت تحظى بها مريم العذراء عليها السلام عند الناس، ذلك الإعجاب الذي وصل حد العبادة، فعمد الأمراء إلى خدعة ماكرة، إذ قاموا فقربوا إليهم الشعراء وهو أدوات الإعلام القوي في ذلك العصر، من أجل أن يثنوا في أشعارهم على زوجات الأمراء، ثم يخرجون إلى الأسواق فيغنون ذلك الشعر للعامة ليجلب إعجابهم إلى هذه السيدة المثنى عليها بصفات تشبه صفات مريم العذراء عليها السلام.

إن الشعراء في الحقيقة كانوا ينسجون عذراء مزيفة للعامة لجلب انتباههم وحبهم لها، ومن ثم الولاء لزوجها، لأن امرأة تحظى بصفات العذراء المثالية لا شك أن زوجها يحظى بصفات مثالية أيضا، فهو لذلك أحق من غيره بأن يوالى سياسيا، ولما كانت الكنسية تحرم الطلاق فقد كانت الزوجة بذلك في قبضة زوجها المحكمة.

يذكر إبراهيم ملحم أن "تبعية السيدة لزوجها الفارس، (كانت) تضفي عليها قدرا من الإجلال، فقد كان رعايا الزوج يدينون للسيدة بالخضوع، ويسعون إلى نيل رضاها، مما مكن المرأة/السيدة من الإفادة في تحسين أوضاعها في المجتمع"(16).

ويقول أيضا: "لقد فتح الالتزام الذي يتعهد به الفارس أمام الكنسية بابا لأخلاق الفروسية التي تضمن حماية المرأة واحترامها، هكذا ساهمت الكنسية - دون أن تروم ذلك - في فرض احترام المرأة، هذا الجانب المشوق استغلته زوجات الفرسان والنبلاء، فقربن إلى البلاط الشعراء التروبادور... الذين كانوا يطوفون من مكان لآخر... من أجل الموسيقى والغناء، أو عرض الألعاب المضحكة ويحظون بانجذاب شعبي كبير"(17).

إننا عند تحليل النصين السابقين نجد أن هنالك عددا من الأطراف فهنالك الفارس الزوج والزوجة، والشعراء، والعامة، ونجد أن العلاقة بين هذه الأطراف الأربعة تسير على النحو الآتي: (العامة توالي الفارس الزوج؛ ومن ثم فالعامة تجل الزوجة احتراما لزوجها؛ ثم استغلت الزوجة هذا الإجلال فقربت الشعراء إليها).

ولكن من أجل أي شيء؟ هل من أجل تحسين صورة المرأة في المجتمع كما تعمد إلى ذلك جمعيات النساء في زماننا؟ إن هذه النظرة المثالية لعصر الظلام ذلك أكثر مثالية من المدينة الفاضلة.

إن الحقيقة الواضحة - عند التحقيق - أن ما عرف بشعر "موالاة البلاط" لم يكن لتحسين صورة المرأة، ولم تكن المرأة وهي زوج الأمير هي المستغلة (بصيغة اسم الفاعل) بل كانت هي المستغلة (بصيغة اسم المفعول)، وكان زوجها هو المستغل، ومن ثم نستطيع أن نعيد ترتيب العلاقة بين الأطراف السابقة على النحو الآتي: (العامة تحترم مريم العذراء؛ الزوج الفارس يقرب الشعراء من أجل نسج عذراء مزيف؛ زوجة الفارس هي المرأة النموذج لتمثيل هذا الدور؛ يتوقع أن توالي العامة هذه العذراء المزيفة؛ العذراء المزيفة (أي الزوجة) في قبضة زوجها الفارس؛ إذا ولاء العامة سيؤول إلى الزوج).

والحق إن اختيار الزوج (الفارس) زوجته لتكون هي العذراء المزيفة - مع رفضنا الأدبي لهذا - كان اختيارا ذكيا، فالزوجة لا تستطيع أن تفلت من قبضة زوجها لأن الزواج في النصرانية قائم على التأبيد، فلا مجال للهرب من سيطرة الزوج، بينما لو اختار الزوج الفارس امرأة أخرى لتقوم بهذا الدور، لم يضمن الفارس أن تغري تلك السلطة التي اكتسبتها عذراؤه المزيفة على الناس بعد أن عمد الشعراء إلى تربيط العلاقة بينها وبينهم تربيطا عاطفيا دينيا، لم يضمن أن تغري تلك السلطة العذراء المزيفة فتدفعها إلى التمرد كما حدث مع (جان دارك)[18] مثلا.

فالدراسة المتأنية لسيرة "جان دارك" وهي التي لقبت بعذراء أورليانز (اسم المدينة التي حررتها)، والتي لم يزد عمرها عن ثلاثة عشر عاما عندما بدأت تنشر أوهامها الدينية على الناس، وهو العمر الذي يوافق عمر مريم العذراء عندما حملت بالمسيح عليه السلام تؤكد أنها لم تكن إلا إحدى العذراوات المزيفة، بل كانت أشهرهن على الإطلاق حتى لقد انطلت هذه الخدعة على الكنسية الكاثوليكية، فمنحت جان دارك بعد أكثر من 450 عاما لقب "قديسة"، ثم إن الزعم بأن شارل السابع قد صدقها وأرسل اثنا عشر ألف جندي بقيادة هذه الفتاة الصغيرة أشبه بالحمق ولكن الحق أن شارل السابع لم يكن أحمق، بل كان ذكيا عندما نسج عذراء مزيفة ليسيطر بها على الناس وليوجههم كما يريد، غير أنها - أي جان دارك - لما أغراها الانتصار الأول حاولت التمرد على سيدها فتخلى عنها لتقتل بيد أعدائه.

إن خدعة "العذراء المزيفة" ليست بعيدة عن التصديق، فنحن نعرف خدعا أخرى ارتكبها الأمراء والبابا فمن ذلك خدعة "صكوك الغفران"، التي شكلت فضيحة كبرى في تاريخ الكنسية البابوية، حتى كانت من أكبر المنكرات التي أنكرها البروتستانت على الكاثوليك، ونعرف كذلك خدعة "صورة القبر المقدس"، إذ قامت الكنسية برسم صورة للقبر المقدس (قبر المسيح) وقد دنسه المسلمون وذلك لتحريض العوام على القتال، والطريف في الأمر أنه بحسب العقيدة

النصرانية فإن المصلوب قد قام من مغارته التي دفن فيها بعد ثلاثة أيام ودخل الجحيم ليعذب عن خطايا الناس ثم قعد إلى يمين أبيه في السماء منتظرا الناس حتى يحاسبهم يوم الدينونة، وبقيت المغارة التي دفن فيها المصلوب فارغة، أي إنه لا وجود لما سمي بالقبر المقدس في الأرض، ولا أعني أرض فلسطين بل كوكب الأرض، ومع ذلك فقد انطلت هذه الخدعة على العوام، وذلك لقلة الوعي الفكري القادر على مناقشة هذه المسألة.

وبعد، فإن تسمية هذا الشعر بشعر (الحب البلاطي) كما في ترجمته اللفظية لدليل واضح على النزعة السياسية فيه فهو شعر صدر بقرار من بلاط الأمير يحث العامة على الموالاة.

وعليه فإننا إذا أردنا تسمية هذا الشعر من جهة علاقة الزوج مع زوجته لسميناه شعر استغلال الزوجة، وإذا أردنا تسميته من جهة علاقة الشاعر مع الأمير لسميناه شعر التكسب فالولاء السياسي الذي كان يسعى إليه الأمراء كان يقابله رفاه معيشي يحظى به الشعراء في قصور من يعملون لأجلهم، ولو أردنا تسمية هذا الشعر من جهة علاقة العامة بالأمير لسميناه شعر الموالين للبلاط، أما إذا أردنا تسميته من جهة علاقة الزوجة بالعامة لسميناه شعر العذراء المزيفة.

إن الخاسر الكبير في هذه الخدعة هم الناس ذلك أن الأمير ربح ولاء الناس السياسي، والشاعر كسب المال والحظوة في القصر، والسيدة وإن كانت هي الطرف الضعيف إلا إنها كسبت الشهرة، أما الناس فقد خدعوا فهم الخاسر الكبير.

2 - كتاب فن الحب:

يرجع كتاب "فن الحب" إلى القرن الرابع عشر... يحتوي بين (صفحاته) بعض "محاكمات حب" صادرة من سيدات عظيمات في نهاية القرن الثاني عشر"[19]، ويعد هذا المصدر "المصدر الوحيد لأخبار العصر المتعلقة"[20]، بهذه المسألة أعني مسألة محاكمات الحب أو مجالس الحب.

أما "محاكمات الحب" فهي محاكمات نسائية حيث كانت السيدة الرئيسة

تدعو عددا كبيرا من النساء، قد يصل إلى ستين سيدة للاجتماع للنظر في مسائل الخلاف بين المحبين، وذلك في القرنين الثاني عشر والثالث عشر الميلاديين"[21].

غير أن هذه المحاكمات كانت موضع رفض عند كثير من النقاد، فقد أكد فردريك دييز وهو أديب ألماني ومؤسس علم اللغات الروماني منذ عام 1825 في كتابه "محاولة عن مجالس الحب"، أنه "لا شيء يثبت أنه كانت هناك محاكم نسائية حقيقية"[22]، وذهب فاليه دي فيريفل الذي كان قيما للمحفوظات في الأوب، ثم أستاذا في مدرسة دي شارت سنة 1853م في باريس إلى أنه "ليس هنالك نص تاريخي يدعم النتائج التي تقدمت على هذه المحاكمات المزعومة"[23] أما لويس باسي وهو سياسي كان قد درس هذه المسألة سنة 1858 فقد "نفى الأنظمة المزعومة للمحاكمات العاطفية في العصور الوسطى، شأنها شأن الأساطير"[24].

وبعد، فما منشأ "مجالس الحب" هذه؟ وما حقيقتها؟ الحق إن منشأها كان سياسيا لا غراميا، إذ نجد أن " تعبير (مجلس الحب) نفسه لا يوجد - في الحقيقة - في أي نص من نصوص العصر الوسيط،... بمفهوم العدالة أو القضاء الذي كانت النساء تجعله أحكاما حقيقية على الخصومات التي تحدث بين المحبين، وعندما يصادف المرء اصطلاح "مجلس الحب" في معرض الكلام على الملك آرثر (في القرن السادس الميلادي) على سبيل المثال يجد أنه يشير فقط إلى مجالس السيدات اللامعات والفرسان الذين كانوا يعيشون في قصر "ملك الحب"، وفي كل مركز مشابه (كتلك المجالس التي كانت) في بلاط الملك لويس الرابع عشر في قصر فرساي"[25].

إن مصطلح "ملك الحب" لا يختلف عند التحقيق عن قولنا "ملك القلوب" وهو من الألقاب التي يطلقها المتزلفون للملوك طمعا في المال والمكانة، وكذلك لا يختلف مصطلح "مجلس الحب" عن قولنا "مجلس الولاء"، وهو مجلس لا يحظى (بشرف) الدخول إليه إلا من ثبت ولاؤه لملك الحب (ملك القلوب) وهو مجلس كانت تجتمع فيه السيدات والفرسان. وأقدم مجلس حب أي ولاء وصلنا

يرجع إلى القرن السادس الميلادي حيث كان يعقد في بلاط الملك آرثر، ثم بقيت هذه المجالس تعقد في أوروبا إلى زمن متأخر يصل إلى القرن الثامن عشر، وفي مجالس الحب هذه التي تعني مجالس الولاء للملك كانت تعقد محاكمات حب للفرسان أي محاكمات إثبات الولاء للملك أو نفي ذلك الولاء، فهي محاكمات ذات صبغة سياسية صرفة.

ثم جاء أندريه لوشابلان (الكاهن) في القرن الرابع عشر فاستعار مصطلح (مجالس الحب) من مصطلح سياسي إلى مصطلح وعظي مستفيدا من الدلالة الصريحة لكلمة الحب التي هي جزء من المصطلح والتي كانت تستخدم استخداما مجازيا للدلالة على الولاء السياسي فنسج على ألسنة نساء ترجع إلى القرن الثاني عشر أحكاما خلقية فيما ينبغي أن يتصف به المحبون من أخلاق وهي أحكام كن يصدرنها في صورة محاكمات تجمع بين السيدة القاضية والمدعي والمدعى عليه سواء أكانوا رجالا أو نساء. وكانت الغاية من جعل هذه المحاكمات على ألسنة النساء هي إضفاء الظرافة على هذه الأحكام لجذب الناس.

وأندريه لوشابلان مؤلف "لا نعرف عنه الشيء الكثير"[26]، إلا أن الجزء الثاني من الاسم وهو "لوشابلان" اسم يحمل إحدى دلالتين فهو إما "كاهن"، وإما "أمير"[27]، وهذا اللقب يشبه في العربية لقب "الشيخ" الذي يحمل دلالة دينية بمعنى "عالم الدين" ويحمل دلالة سياسية بمعنى "رئيس دولة، أو رئيس قبيلة"، وهو لقب يدل في أصل معناه على معنى "الرجل كبير السن" وأعتقد أن اللقب "لوشابلان" لا يختلف في دلالته اللغوية والمجازية عن الكلمة العربية التي هي "الشيخ".

وقد أهدى المؤلف الكتاب إلى شخصية تدعى "جوتييه" وهي شخصية غير معروفة أيضا، إذ يمكن أن يكون هذا المرسل إليه "نبيلا شابا"[28]. ويمكن "ألا يكون سوى مرسل إليه وهمي"[29]، وهذا هو الراجح لأن الكتاب في حقيقته كتاب تعليمي وعظي، ذلك أن من يطالع فصل "قانون الحب" يشعر أن أندريه لوشابيلان لم يكن سوى كاهن أراد أن يصنع كتابا تعليميا للناس يعظهم فيه،

يقول لوشابلان أي (الكاهن): "عليه ألا يكفر في كلامه بالله أو القديسين، كما عليه أن يبدو متواضعا مع الجميع، ومستعدا لخدمة كل الناس، وعليه ألا يحتقر إنسانا في كلامه... وعليه ألا يطري الأشرار الخبثاء... وعليه ألا يتفوه ضد رجال الإكليرك أو رهبان الله أو ضد أي شخص ذي بيت ديني..." (30).

أما أحكام الحب وقواعده فهي لا تخرج في حقيقتها عن قواعد تعليمية وعظية تشتهر على ألسنة كثير من الوعاظ، لم يزد عمل لوشابلان (الكاهن) فيها عن جمعها فهو يقول في هذه القواعد: "تجنب البخل ومارس الكرم، تحاشى الكذب دائما، لا تكن نماما، لا تفش أسرار الأصدقاء، لا تبحث عن الحب عند امرأة ستشعر بالعار إن تزوجتها... الخ"(31).

وبعد فإننا نستطيع أن نرى بوضوح أنه لا علاقة بين شعر المطربين (التروبادور) الذي قام على أساس نظرية العذراء المزيفة في القرنين الثاني عشر والثالث عشر، وبين مجالس الحب التي نسجها لوشابلان (الكاهن) في القرن الرابع عشر لغرض وعظي بعد أن كان قد استعار المصطلح من دلالته السياسية التي كانت تعني مجلس المحبين للملك، أي الموالين له.

الهوامش:

1 - ابن منظور: لسان العرب، مادة (شبب).

2 - المرجع نفسه، مادة (نسب).

3 - المرجع نفسه، مادة (غزل).

4 - أصيل الصيف الأصولي: علم أصول معاني الألفاظ ومجازها: سبيل متعة المعرفة الموصل إلى إدراك المجازات المنسية، دار الراتب، عمان 1427هـ-2006م، ص 137.

5 - المرجع نفسه، ص 138.

6 - نفسه.

7 - المرجع نفسه، ص 139.

8 - نفسه.

9 - سورة يوسف، الآية 86.

10 - سورة يوسف، الآيات 84-86.

11 - مريم البغدادي: شعراء التروبادور، الطبعة الأولى، 1401هـ-1981م، ص 18.
12 - المرجع نفسه، ص 18.
13 - إبراهيم احمد ملحم: نظرية الحب عند الشعراء التروبادور، وأثرها في دراسة شعر الغزل الأموي، مجلة عالم الفكر، مج 29، العدد 1، يوليو-سبتمبر 2000، ص 212. وانظر، د. إبراهيم احمد ملحم: شعرنا القديم والنقد الأجنبي...، دار الكندي، ط1، 2003.
14 - المرجع نفسه، ص 212.
15 - المرجع نفسه، ص 216.
16 - المرجع نفسه، ص 215.
17 - نفسه.
18 - جان دارك: (كما في السيرة الشعبية) ولدت عام (1412م) شمال شرق فرنسا، وتوفيت في التاسعة عشرة من عمرها، بعد أن أحرقت قوات الاحتلال الإنجليزي جسدها حية، واتهموها بالإلحاد، ترجع شهرتها إلى نجاحها في رفع حصار الإنجليز عن مدينة "أورليانز" الفرنسية عام (1429م)، حيث كان رجال الدين قد اختبروها مدة ثلاثة أسابيع حتى تيقنوا من صدقها، فوهبها الملك اثنا عشر ألف جندي قادتهم إلى "أورليانز" وتمكنت من الانتصار، وطرد الإنجليز وعرفت منذ ذلك الحين باسم "عذراء أورليانز" ثم قامت بتتويج الابن البكر للملك على العرش ومنحته لقب شارل السابع لكن "دارك" أخفقت في معركتها التالية قبل أن تصل إلى باريس، وسقطت عام (1430م) في أيدي جنود دوق "بورجوني" الخائن ثم باعها إلى الإنجليز بعد أن ألصقوا بها تهمة السحر، وقدمت إلى محكمة كنسية وحكم عليها بالإلحاد، وعليه فقد أحرقت عام (1431م)، وفي عام (1909م) أي بعد أكثر من (450) عاما أعيدت لها نصرانيتها، ثم لقبت بالقديسة عام (1920م).
19 - مريم البغدادي: شعراء التروبادور، ص 64.
20 - المرجع نفسه، ص 66.
21 - المرجع نفسه، ص 64-66.
22 - المرجع نفسه، ص 92.
23 - نفسه.
24 - نفسه.
25 - المرجع نفسه، ص 59.
26 - المرجع نفسه، ص 68.
27 - نفسه، هامش (1).

28 - المرجع نفسه، ص 69.

29 - نفسه.

30 - المرجع نفسه، ص 73-74.

31 - المرجع نفسه، ص 75-76.

References:

* - The Holy Quran.

1 - Al-'Usūlī, Asīl al-Sayf: ʻIlm 'usūl maʻāni al-alfāẓ wa majāziha, Dār al-Rātib, Amman 2006.

2 - Al-Baghdādī, Mariam: Shuʻarā' al-Troubadours, Maktabat Tuhama, 1st ed., Jeddah 1981.

3 - Ibn Manẓūr: Lisān al-ʻArab.

4 - Mulḥim, Ibrāhīm Aḥmad: Naẓariyyat al-ḥub ʻinda ash-shuʻarā' al-Troubadours, Majallat ʻĀlam al-Fikr, V.29, N° 1, Kuwait 2000.

5 - Mulḥim, Ibrāhīm Aḥmad: Shiʻruna al-qadīm wa an-naqd al-ajnabī, Dār al-Kindī, 1st ed., Jordan 2003.

مجلة حوليات التراث، العدد 8، 2008، ص 91 - 100
ISSN 1112-5020

التجربة الدينية عند أبي حيان التوحيدي

محمد خطاب
جامعة مستغانم، الجزائر

الملخص:

التجربة الدينية تجربة فردية ومعاناة روحية خصبة يحياها الكائن ضمن فضاء معين. إنها من التجارب التي لا تقع تحت جملة من التفسيرات القارة اليقينية، مثلها مثل التجربة الفنية التي أقصى ما يقال عنها إنها انفعال يخضع لآليات باطنية لا يمكن الوقوف على معرفة جميع الأسباب الداعية إليها. إن الفن والدين يلتقيان في قضية أساسية وجوهرية وهي شبهة اليقين. ولو كان هناك يقين محتوم في مثل هذه التجارب التي يقف فيها الإنسان على سر النفس والوجود لحقها الموت وثمة تصبح فارغة من السر أي من المعنى الحقيقي الذي يستدعي وجودها. أين تكمن الحياة في مثل هذه التجارب؟ هل في طبيعتها وخصوصياتها أم في رمزيتها اللغوية التي تحيا مع كل قراءة غنية وخصبة؟ إن حياة مثل هذه التجارب تكمن في الطبيعة واللغة معا.

الكلمات الدالة:

الدين، التصوف، اللغة، الطبيعة، أبو حيان التوحيدي.

Religious experience of Abu Hayyan al Tawhidi

Mohamed Khettab
University of Mostaganem, Algeria

Abstract:

The religious experience is an individual experience and fertile spiritual suffering experienced by a being in a certain space. It is one of the experiences that do not fall under a set of certain continent interpretations, like the technical experience, which most of what is said about it is emotion that is subject to mystical mechanisms that cannot stand knowing all the reasons for it. Art and religion meet on a fundamental issue, which is the suspicion of certainty. And if there is an inevitable certainty in such experiences in which a person stands on the mystery of the soul and the existence of its right to death, then it becomes empty of the mystery, that is, of the true meaning that calls for its existence.

تاريخ النشر: 2008/9/15
khettab@hotmail.com
© جامعة مستغانم، الجزائر 2008

Where does life lie in such experiences? Is it in its nature and peculiarities, or in its linguistic symbolism that lives on with every rich and fertile reading? The life of such experiences lies in both nature and language.

Keywords:

religion, Sufism, language, nature, Abu Hayyan al Tawhidi.

ما مصدر هذا الخصب والغنى في التجربة الدينية؟ إن الإجابة التي لا تنكرها الأديان جميعا هي أن المصدر الوحيد الذي يخصب التجربة الدينية هو الإنسان. ومن هنا نتوخى الدراسة الولوج إلى العوالم الجميلة التي يتيحها الدين من طريق الإنسان وحده وقد استدل أبو حيان التوحيدي حكاية عن بعض العلماء على هذه الخاصية في المقابسات حيث يقول: "قيل: فما الإنسان؟ قال: شخص بالطينة ذات بالروح جوهر بالنفس إله بالعقل كل بالوحدة واحد بالكثرة فان بالحس ميت بالانتقال حي بالاستكمال ناقص بالحاجة تام بالطلب حقير في المنظر خطير في المخبر لب العالم فيه من كل شيء وله بكل شيء تعلق صحيح النسب إلى من نقله من العدم قوي السبب بمن سيعيده عن أمم... من عرفه فقد عرف سلالة العالم ومصاصته قد حوى جوهره شبها من كل ما يعرف ويرى فهو مثال لكل غائب وبيان لكل شاهد عجيب الشأن شريف البرهان غريب الخبر والعيان"[1]. وفي هذا دليل على أن الغنى كله فيما يسعى إليه الإنسان المتعالي عن حكم الضرورات الفانية والساعي إلى العناق بالخالد. إن الشاعر الهندي طاغور يقول في كلمة موجزة يختصر فيها عظمة الإنسان: "كل مولود يحمل هذه الرسالة: إن الله لمّا ييأس من الإنسان"[2]. الإنسان الذي يتخطى النظريات والمفاهيم والمزاعم الاجتماعية والنفسية. نجد في الثقافة العرفانية الإسلامية تصورا خاصا وفريدا حول مكانة هذا الإنسان في هذا الكون، ميزة ميثولوجية ولكنها دالة على ما نود التدليل عليه، هناك حديث قدسي يورده ابن عربي رحمه الله في الفتوحات المكية نصه: "كنت كنزا لم أعرف فأحببت أن أعرف، فخلقت الخلق وتعرفت إليهم فعرفوني"[3]. في النص دلالات كثيرة تخدم موضوعنا حول

طبيعة التجربة الدينية، منها مثلا أن العلاقة التي تربط مخلوقا بالخالق هي علاقة عشق خالصة، مما يغني الذات الإنسانية بطعم المعنى الحقيقي للوجود. كذلك علاقة العشق لا تنحصر في هذه الثنائية: الله - الإنسان بل تتعداها إلى سائر المخلوقات: النبات، المعدن، الحيوان والجماد. وضمن هذه العلاقة اشتغل جميع المتصوفة في ترسيخ المعرفة من خلال التأمل الباطني في جميع أشكال الوجود بما فيه الوجود الإنساني.

إن صورة العشق التي تطبع الكون بطابع التميز والفرادة استلزمت سلسلة من الانفعالات الباطنية التي تمتلئ بها كتب العرفان الصوفي، أول هذه الانفعالات هو "الجمال"، الصفة الجوهرية في الخالق والتي صارت منطبعة في الإنسان. إن السر الوحيد الذي يطبع ظاهرة الجمال هو الانجذاب إلى الحقيقة المتخفية، والانجذاب خيط رابط بين ذات عاشقة وجواهر معشوقة.

إن الإنسان في افتتانه بالجمال كحقيقة مطلقة وغائية ينتهي إلى "الدين"، أي إلى حقيقة الألوهية، وهنا تصير التجربة الدينية قائمة على الجمال. والدراسة تتوخى هذا المطلب الغائب في الذهنية العلمية التي تعمل وفق الحدود والفوارق والتي تسعى لإقامة الحواجز بين المتناقضات دون أن تسمح بهامش التواصل والمؤانسة. يصير الجمال بهذا المستوى صفة مشتركة بين الفن والدين ضمن أفق أعلى من التصورات الدوغمائية البليدة. لم نسأل سؤال المعرفة الأصيل: ما الدافع الذي يدفع بعض المدعين الكبار في جميع العصور ولدى كل الملل إلى الخلق والإبداع؟ فالجواب هنا لا يختزل في نظريات الإبداع المعروفة، بل يتعداها إلى البحث في العمق، عمق الذات التي تنطوي على عالم أكبر منها بتعبير ابن عربي رحمه الله تعالى. يقول ابن الدباغ في حديثه عن أصناف المتعلقين بالجمال: "وأما المتعلقون بالجمال فهم ينقسمون إلى ثلاثة أصناف: الصنف الأول هم الذين بلغ بهم السلوك إلى محبة الجمال المجرد وكملوا بعشقه ذواتهم، فلما كملت توجهوا بها لوجه الحق تعالى وهؤلاء هم الخصوص"(4)، إن الحس الصوفي يتملى الجمال بشعرية عالية وكله توفز للتعبير عن أقصى ما تستطيعه الذات في هذا العالم، عالم الكون والفساد. إن هذا

الحس يملك طبيعة التغير والاختلاف والاحتمال، لا اليقين والحتم والثبات لأن حقيقة الجمال لا نهائية تأبى على التشكل.

رمزية الإشارات الإلهية: الإشارات الإلهية نص في التصوف. التصوف من حيث هو تجربة باطنية ومعاناة روحية فردية، وقد أداها صاحبها بأسمى صور الفن العالية، وفرادتها تكمن في درجة الإحساس بصور الجمال الكامنة وراء الحقيقة التي تتلف الحس والقلب جميعا، وهذا الإحساس بقدر ما يؤدي إلى التحقق والكينونة بقدر ما يرمي بصاحبه إلى فضاء التلف والمحق. الفيلسوف الألماني نيتشه يختصر المسألة في كلمة دالة بقوله: "إننا نمتلك الفن خشية أن نهلك من رؤية الحقيقة"(5). وهذا هو حكم البشرية الناقصة مقابل ما في الألوهية من كمال. هناك نص مفتاح لتجربة الإشارات يقول فيه التوحيدي: "حدثوني عن معنى يزعجني ومع إزعاجه يعجبني وأعشقه ويعشقني ومع عشقه يتعبني. أمر خارج عن العادة وغريب في التعارف ومنكر عند الجمهور"(6).

إن تجربة التوحيدي مع المعنى ونقصد الحقيقة المتعالية التي تسكن الغيب تجربة متوترة قلقة، وهذا حال كل تجربة دينية، لأن الذي يسكن هذه التجربة هو دوام الشوق إلى الحقيقة المطلقة التي لا تعبر فقط عن ظاهرة وجود الإنسان في الكون بقدر ما تعبر عن الهاجس الحقيقي الذي يحكم علاقة أحدهما بالآخر؛ إن التوحيدي يعبر عن تجربته من طريق مختلفة، فهو لا يجد السبيل إلى المعنى متاحا بل يلزم التوتر والقلق، فهناك سمات لكل أنواع القلق التي تقود صاحب الخبرة الدينية إلى المعرفة، ففي نص التوحيدي حول المعنى أعلاه نجد بعض مفردات التجربة: الانزعاج - الإعجاب - العشق - التعب.

ما طبيعة هذا المعنى الذي يسكن كل تجربة دينية عظيمة؟ وكيف هو نظر الإنسان وموقفه من هذا المعنى؟ يقول التوحيدي في نص جديد: "يا هذا! إن الذي صمدك إليه وولهك فيه وإيماؤك نحوه وإعجابك منه، حاضره غائب وغائبه حاضر وحاصله مفقود ومفقوده حاصل والاسم فيه مسمى والمسمى فيه اسم والتصريح به تعريض والإشارة نحوه حجاب والحجاب نحوه إشارة... فلهذا وشبهه

فقدت الأشباه والأضداد في تلك الساحة لعلوه منها وغناه عنها[7]. الله معنى ويقين يحصلان للذات في بحثها عن شيء يسكنها أساسا، ولكنه لا يشتبه أساسا باليقينيات التي تحصل للذات من وراء العد والحساب والتحليل، إنه يقين يحصل بالشبهة والاحتمال. ألا ترى أن التوحيدي يشير رمزا إلى مثل هذا المعنى ويقول إن فضاء الألوهية خال من الشبيه والضد في الوقت نفسه. وهنا يلزم الوقوف على طبيعة التصوف ذاته في علاقته بالكون والطبيعة وفي تصوره للألوهية. لأهل العرفان في أدبيات التصوف الإسلامي رؤيا خالصة حول طبيعة الأشياء في هذا العالم، إنها رؤيا تقوم أساسا على مبدأ "الوحدة بين الأضداد" نص عليها التوحيدي سلفا ويؤكدها غيره في أكثر من موقف، يقول النفري في كتابه المواقف والمخاطبات: "وقال لي: إن لم ترني من وراء الضدين رؤية واحدة لم تعرفني"[8]. ونص أبو نصر السراج الذي يقول: "ورؤية الأضداد تمنع الذوق"[9]. إن مصير الفكر الذي يقتات من هذه الوحدة - حتى لو كان يحيا في الهامش - مصير الانكشاف والتعدد والصيرورة والخلود. إن مبدأ الوحدة هذا الذي يسري في باطن العرفان الصوفي هو نفسه الذي يعطي للشعر خصوصية الخلق، والشعر فن يقتات من الباطن الذي انفلت من رقابة العقل الرتيب ومن يبوسة الحدود المنطقية. الشعر كما هو معلوم في المنظومة البلاغية ينبني على التخييل، أي على جنس التصوير، الاستعارة مثلا فضاء تجتمع فيه الأضداد وتتآلف تلك الألفة التي لا يرضاها العقل على الإطلاق. لأبي حيان التوحيدي عبارة موجزة تختصر لنا المسافات، يقول: "لا سر إلا وهو متهم ولا قائل إلا وهو متوهم"[10].

نتحدث عن الشعر في هذا المقام لأن فيه تتجسد مثل هذه الوحدة التي تلغي العلاقات المنطقية بين الأشياء، وتؤالف بين الشيء وضده لأن مدار الشعر على التخييل الصرف والكذب الذي عبر عنه النقاد في القديم. إن الاستعارة مثلا كانت ولا تزال الميدان الخصب لامتحان الشعر، ففيها تتجلى العبقرية كما عبر عن ذلك أرسطو، والذي يعنينا في هذا المقام هو مظهر العالم المتنوع من الأفكار والمشاعر داخل النص الشعري مما يدعم نظرتنا إلى التصوف أو العرفان الصوفي

بأن نصيب الفن فيه يتعدى ويتجاوز كلاسيكيات التفكير النقدي الذي ساد الذهنية العربية - وليس الإسلامية - ولا يزال. فما هي تجليات الفن في التصوف كتجربة روحية ووجودية تجسدت في لون من الكتابة اختلف تماما عما هو سائد؟ قد نعود إلى أبي حيان التوحيدي في نصه السابق لنوحد بين المسائل التي تبدو متنافرة، فالتوهم عند القائل هو مظهر من مظاهر بشريته التي لا تستطيع بلوغ "كمال" التعبير عن معنى "الألوهية"، والذي يجسد هذا الوهم هو اللغة ذاتها والتي وصفها التوحيدي بالعجماء. وله استبصارات في هذا المظهر الإنساني حينما يتأمل فضاء الألوهية الذي يغير من طبيعة الأشياء، يقول: "هيهات! ضاق اللفظ واتسع المعنى وانخرق المراد وتاه الوهم وحار العقل وغاب الشاهد في الغائب وحضر الغائب في الشاهد"[11]. ولكن للغة مظهرا جديدا يتجلى في كونها الأداة الوحيدة التي يتبين فيها ظل من المراد أو المطلوب لذلك نجد بعض الصوفية يلهج بالثناء على النعمة التي أعطاها الله الإنسان وهي اللغة، هناك نص لابن عطاء الله السكندري في كتابه "لطائف المنن" يقول فيه: "إن من أجل مواهب الله لأوليائه وجود العبارة"[12]. وعن طريق هذا المظهر اللغوي المنتهي تأخذ المعاني العصية بعد التجسد وتخرج من فضاء النكرة إلى فضاء المعرفة. أما حال التوحيدي الذي اختبر ذاته في المعنى البعيد فيختلف قليلا، لأنه يقيس اللامتناهي بالمتناهي اللامحدود بالمحدود والقياس الأكبر هو درجة الإحساس بالتجربة، فهي عنده حال ولكنها حال لا تقاس بغيرها ولها حكمها الخاص وعبقرية التوحيدي تتجلى في طريقة التعبير عن المراد يقول في نص جديد: "وتناغيني حال أكثفها يلطف عن الفهم وأخفاها يعلو عن الوهم، حال كلما سلطت عليها العبارة وأرسلت إليها الإشارة حلّت عن هذه"[13].

إن المعنى يبقى دائما غير متناه في طبيعته والمعنى المتصل بالألوهية أبلغ في اللاتناهي لذلك يكون حكم الذات في مقابل هذه التجربة هو الشعور بالغربة عن مقاصدها والبعد عن مراميها، وهذا الأمر يدفع الكائن إلى امتحان الذات، امتحان تصير فيه يقينيات العقل شكا وظنا وتهمة، وهذه صفة أخرى تطبع

التجربة الدينية لأنها تبقى دائما في حدود المعاناة الفردية، فضلا عن ذلك فالتجربة تقتضي من الإنسان عدم الركون إلى لوازم العقل النظري والتوحيدي يعطي لنا وصفا للكائن المتعالي كيف هو داخل التجربة الدينية يقول: "يا هذا! السعيد من استطب لسقمه وسعى في طلب عاقبته وقام بالحق للحق على خطرات باله وهواجس نفسه وتلذذ بالفقر وتنعم بالاستكانة ووجد بالعدم وأدرك بالفوت وصح بالمرض وحي بالموت وروي بالعطش وانتبه في الدهش وجاد بالموجود واستقل بالمفقود وأنس بالوحشة واستوحش من الأنس وقال وهو ساكت وسكت وهو قائل وإنما كان السعيد من هذا بعض حديثه لأنه لبس الأعيان بحقائقها وعري من الأكوان وعلائقها"(14).

الجملة الأخيرة في النص تسلمنا إلى الحقيقة أو الظاهرة الأخيرة التي نحب الإشارة إليها تخص الإنسان من حيث هو ذات تستوعب الكون وتتقصد الأقاصي الممكنة، والتوحيدي لا يختلف عن سائر أهل الباطن إلا في طريقة التعبير الجمالية فقط. إن الظاهرة التي تغري بالبحث هي السؤال عن الحدود الممكنة للمعرفة الإنسانية، هل لها من نهاية؟ هل تحد؟ هل الإنسان يملك القدرة على المعرفة التي لا تنتهي أبدا؟ فالأمر يشبه الدورة حيث تشتبه البداية بالنهاية. من خلال نصوص التوحيدي نحدس بطريقة هي أقرب إلى الاستبصار بصورة الإنسان صاحب الخبرة الدينية التي تتعدد في الواحد. التوحيدي يستدل بنص عظيم نقلا عن أحد الحكماء ممن كان يستمع إليهم في حواضر بغداد هو: "العروس واحدة والنقاب كثير"(15). والنقاب هنا رمز لكل أشكال التجارب والخبرات الإنسانية في علاقتها بالله. أما العروس واحدة فيعني بها الحقيقة الواحدة التي تتلبس أشكالا متعددة من خلال التأمل الإنساني.

إن الصفة التي سأنهي بها حديثي حول طبيعة التجربة الدينية فتتمثل في تحلل الإنسان من بشريته وتعاليه عن حكم الطين ليصير عدما محضا. فالأمر أشبه بما سماه رامبو الشاعر الفرنسي "تعطل الحواس"، ولا غرابة في أن تستلزم التجربة مع الله غياب الطينة البشرية فحكمها مع النور الإلهي حكم الخفاش مع نور

الشمس كما يقول الصوفية الكرام. قد يساعدنا النص الأول المستدل به في بداية الحديث حول المعنى، الذي من صفته الإزعاج، وهذا المعنى مصدره الغيب غير المحصور والإنسان محصور، فآفته بشريته ولكي يصل إلى منتهى الإدراك للحقائق وهذا شبيه بالمستحيل فطريقه في ذلك هو "الفناء" بمعني الشيء الكثير، يقول الشريف الجرجاني في كتابه التعريفات: "سقوط الأوصاف المذمومة"[16]. ثم يعدد درجاته عند الناس ليصل إلى الفناء الأكبر حيث يضيف قائلا: "والدرجة الثالثة الفناء عن شهود الفناء وهم الفناء حقا، شائما برق العين راكبا بحر الجمع سالكا سبيل البقاء"[17]. فالمقصود من وراء هذا الكلام هو التحلي بالصفات الإلهية والتخلي عن الصفات المذمومة المانعة من الوصول إلى منتهى الحقيقة.

ويرمز التوحيدي إلى فكرة القصد إلى الاكتمال في الذات حتى تكون أهلا للحقيقة. المغامرة مع الحقيقة تتطلب نوعا من التلف المحض والاستعداد للفقد، الفقد من أجل الوجود، وهذه المغامرة تأخذ عند التوحيدي صفة الكينونة الخالصة، فحقيقة الإنسان تكمن فيما ينبغي أن يكونه، لا في صورته كما هي. وما ينبغي للإنسان لكي يكون يتعدى شخصه أو ذاته التي تأخذ حيزا صغيرا ليتصل الأمر فيما بعد بالزمان والمكان وليس هينا أمر الزمان والمكان! يقول التوحيدي في نص مثخن بالرمز والإشارة: "ولن يفتح لك هذا الباب - أي باب الغيب - ولا يبسط لك هذا البساط حتى تصحب كونك بفراق كونك وتبيد في عينك عن عينك وتنآى عن شاهد زينك وشينك وتمحو أثر المكان في أينك وحتى يبقى أنت منسلخا عنك ونعتك منفسخا عليك، وحتى ترى أن مطاربك بالتمني معاطبك بالتمادي ومآلفك بالعيان متالفك بالخبر. فإذا بلغت هذا الحد لم يبق بينك وبينك ضد ولا ند"[18].

وهذا النص يعبر عن حقيقة التصوف الباطني الذي ساد أوساط الشعراء والكتّاب أي الفنانين الذين امتزجت عندهم الرؤى الشعرية بالاستبصارات العرفانية ونذكر منهم النفري وابن عربي وابن الفارض وجلال الدين الرومي وفريد الدين العطار وغيرهم كثير، وقلنا التصوف الباطني لأن هناك ما يسمى بعلم

السلوك وهو أمر يتصل بالأخلاق التي ينبغي أن يكون عليها المؤمن أو المتصوف في علاقته بالله، والعرفان الذي نقصده في هذا المقام هو باطن التجربة الدينية التي تتعدى حكم الظاهر، وضمن هذه التجربة هناك حالة ترق من منزلة إلى منزلة حتى يصل الأمر إلى أعلى المنازل قدرا وفيها تظهر لنا الحقيقة التي يستطيعها الإنسان ومدى ما تكتنزه ذاته من أسرار وألطاف، وخلال الوصف الذي قدمه التوحيدي في نصه الأخير نجد بأن الخبرة الدينية تعاش على مستوى الفرد ولن تكون جماعية على الإطلاق. لا يسعنا في مقام الحديث عن طبيعة التجربة الدينية من خلال نص التوحيدي في "الإشارات الإلهية" إلا الإشارة إلى خصوصية الموضوع الذي يخضع لكل ضروب التأويلات لأن المسألة متعلقة بنص فني فيه تتجلى اللغة الشعرية خارج إطار الأجناس الأدبية المتعارفة. والدين كتجربة روحية يأخذ بعده الميتافيزيقي من خلال رؤية الإنسان ذاته لله وللكون وللأشياء جميعا، والإنسان كله عالم مليء بالأسرار ولن يتوضح أبدا ما دام قوته الوحيد شيء نسميه "المجهول والغامض والسري".

الهوامش:

1 - أبو حيان التوحيدي: المقابسات، تحقيق محمد توفيق حسين، دار الآداب، ط2، بيروت 1989، ص 376.

2 - طاغور: مسرح وشعر، تعريب يوحنا قمير، دار المشرق، بيروت 1967، ص 149.

3 - محي الدين بن عربي: الفتوحات المكية، دار صادر، بيروت، مج 2، ص 399.

4 - ابن الدباغ: مشارق أنوار القلوب ومفاتح أسرار الغيوب، تحقيق هـ. ريتر، دار صادر، بيروت، (د.ت)، ص 119.

5 - مايكل تانر: نيتشه والعبقرية في "العبقرية، تاريخ الفكرة"، ترجمة، محمد عبد الواحد محمد، سلسلة عالم المعرفة، رقم 208، أبريل 1996، ص 184.

6 - أبو حيان التوحيدي: الإشارات الإلهية، تحقيق عبد الرحمن بدوي، وكالة المطبوعات الكويت، دار القلم بيروت 1981، ص 346.

7 - المصدر نفسه، ص 278-279.

8 - عبد الجبار النفري: المواقف والمخاطبات، تحقيق أرثر يوحنا أربري، دار الكتب العلمية، بيروت 1997، ص 39.

9 - أبو نصر السراج الطوسي: اللمع في تاريخ التصوف الإسلامي، ضبطه وصححه كامل مصطفى الهنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت 2001، ص 184.

10 - أبو حيان التوحيدي: الإشارات الإلهية، ص 65.

11 - المصدر نفسه، ص 178.

12 - المصدر نفسه، ص 40.

13 - المصدر نفسه، ص 331.

14 - المصدر نفسه، ص 208.

15 - أبو حيان التوحيدي: المقابسات، ص 142.

16 - الشريف الجرجاني: كتاب التعريفات، دار الكتب العلمية، بيروت 1995، ص 169.

17 - انظر، عبد الله الأنصاري الهروي: منازل السائرين، دار الكتب العلمية، بيروت 1988، ص 128.

18 - أبو حيان التوحيدي: الإشارات الإلهية، ص 141.

References:

1 - Al-Jurjānī, al-Sharīf: Kitāb at-ta‘rifāt, Dār al-Kutub al-‘Ilmiyya, Beirut 1995.

2 - Al-Nafrī, ‘Abd al-Jabbār: Al-mawāqif wa al-mukhāṭabāt, edited by Arthur J. Arbery, Dār al-Kutub al-‘Ilmiyya, Beirut 1997.

3 - Al-Tawḥīdī, Abū Ḥayyān: Al-ishārāt al-ilāhiyya, edited by ‘Abd al-Raḥmān Badawī, Wikālat al-Maṭbū‘āt and Dār al-Kalām, Kuwait-Beirut 1981.

4 - Al-Tawḥīdī, Abū Ḥayyān: Almuqābasāt, edited by Muḥammad Tawfīq Ḥussein, Dār al-Ādāb, 2nd ed., Beirut 1989.

5 - Al-Ṭūsī, Al-Sarrāj: Al-luma‘ fī tārīkh at-taṣawwuf al-islāmī, edited by Kāmil Musṭafā al-Hindāwī, Dār al-Kutub al-‘Ilmiyya, Beirut 2001.

6 - Ibn al-Dabbāgh: Mashāriq anwār al-qulūb wa mafātiḥ asrār al-ghuyūb, edited by Hellmut Ritter, Dār Ṣādir, Beirut (n.d.).

7 - Ibn Arabī, Muḥyī al-Dīn: Al-futūḥāt al-makkiyya, Dār Ṣādir, Beirut.

8 - Tagore: Masraḥ wa shi‘r, (Poems and plays), translated by Yuḥannū Qumayr, Dār al-Mashriq, Beirut 1967.

9 - Tanner, Michael: Nietzsche wa al-‘abqariyya, in (Genius: History of an idea), translated by M. A. Muḥammad, ‘Ālim al-Ma‘rifa, N° 208, Kuwait 1996.

مجلة حوليات التراث، العدد 8، 2008، ص 101 - 125
ISSN 1112-5020

التفسير السياسي لشعر عمر بن أبي ربيعة

د. أمل طاهر نصير
جامعة دبي، الإمارات العربية

الملخص:

نال شعر عمر بن أبي ربيعة كثيرا من الاهتمام، فظهرت دراسات عديدة قامت بتفسيره وتحليله، ولكني أعتقد أن موقفه من المرأة ما زال بحاجة إلى مزيد من الدرس، فقد خالف عمر معظم ما وصل إلينا من الموروث الشعري الخاص بالمرأة الحبيبة، والتغزل بها، ومن ثم ما زال السؤال مطروحا عن سبب مخالفة عمر لمن كان قبله، وكثيرا من معاصريه، وكثيرا ممن جاءوا بعده في حديثه عن المرأة؟ إن هذه الدراسة لديها فرضية تحاول أن تثبتها من خلال شعر عمر نفسه؛ أي أنها دراسة نصية بالدرجة الأولى، وملخص هذه الفرضية أن كثيرا من شعر عمر في المرأة الذي خالف فيه الموروث الشعري، وجعل من نفسه المعشوق، والنساء عاشقات له متهالكات عليه، وصور فيه مغامراته بزيارته النساء في بيوتهن ليلا خفية عن أهلهن لم يكن من باب الحب الحقيقي للمرأة، أو الإعجاب الحق فيها، وإنما كان من باب الغزل السياسي، أو الغزل الهجائي.

الكلمات الدالة:

عمر بن أبي ربيعة، المرأة، الموروث الشعري، الغزل السياسي، العشق.

Political interpretation of Omar Ibn Abi Rabia's poetry

Dr Amal Taher Nusair
University of Dubai, UAE

Abstract:

Omar Ibn Abi Rabia's poetry received a lot of attention, so many studies appeared that interpreted and analyzed it, but I think that his position on women still needs more study, as Omar contradicted most of what came to us from the poetic tradition of the beloved woman and flirting with her. And then the question still arises as to why Omar disagreed with whoever was before him, and many of his contemporaries, and many of those who came after him in his conversation about women? This study has a hypothesis that it is trying to prove through Omar's own poetry: That is, it is primarily a textual study, and the

تاريخ النشر: 2008/9/15
amalnusair@hotmail.com
© جامعة مستغانم، الجزائر 2008

summary of this hypothesis is that much of Omar's poetry is about the woman in which he contradicted the poetic tradition, and made himself adored, and the women fell in love with him. And he portrayed his adventures by visiting women in their homes at night hidden from their families. It was not a matter of true love for women, or true admiration for them, but rather a matter of political Ghazal, or Ghazal of satire.

Keywords:

Omar Ibn Abi Rabia, women, poetic heritage, political poem, love.

1 - المشهد السياسي في الحجاز:

بعد اعتلاء معاوية بن أبي سفيان عرش الخلافة بدأت معالم الأحزاب السياسية المعارضة للحكم الأموي تظهر بوضوح، فكان الحزب الزبيري، والحزب الشيعي، والحزب الخارجي، ولعل الحزب الزبيري هو أكثر الأحزاب السياسية تعصبا للحجاز وللحجازيين، فقد أغضبهم نقل السلطة المركزية من الحجاز إلى الشام، والاعتماد على القبائل الشامية اليمانية في الحكم بدلا من الاعتماد على القبائل المضرية عامة، وأهل الحجاز خاصة. قال عمر(1):

الحين ساق إلى دمشق وما كانت دمشق لأهلنا بلدا

ومما زاد في غضب الحجازيين وحنقهم على الأمويين غزوهم لهم في عقر دارهم بقرار أموي، وأيد شامية خاصة في وقعة الحرة التي حدثت في زمن يزيد بن معاوية، والتي أدت إلى حرق الكعبة، وقتل عدد كبير من الحجازيين(2).

إن الأحوال السياسية السابقة أدت إلى أن تطفو الكراهية التي وصلت إلى درجة الحقد في بعض الأحيان على الأمويين على السطح، وقد عبر الشعراء الحجازيون عن هذه الأحوال من خلال شعرهم السياسي بشكل خاص، وتمثل بعضه في ما سمي بالغزل السياسي، ويقصد به هجاء الخصوم السياسيين من خلال التغزل بنسائهم لا لمحبة لهن، ولكن إحراجا لخصومهم، وانتقاما منهم لمواقفهم السياسية، وبسبب ما عملوه فيهم من حرمان سياسي، وغزو لديارهم، وقتل

لأهلهم.

لم يكن الغزل السياسي طارئا على هذا العصر، بل كان موجودا منذ العصر الجاهلي[3]، واستمر وجوده في عصر الرسول عليه السلام حيث شبب كعب الأشراف بنساء المسلمين في قصيدته التي رثى بها قتلى بدر، وقد أدى هذا به إلى القتل بأمر من الرسول عليه السلام، وزاد في العصر الأموي حيث تغزل عبد الرحمن بن حسان بن ثابت بنساء الأمويين منهن رملة بنت معاوية، فقال[4]:

رمل هل تذكرين يوم غزال إذ قطعنا مسيرنا بالتمني

إذ تقولين عمرك الله هل شي ء وإن جل سوف يسليك عني

أم هل أطمعت منكم يا بن حسا كما قد أراك أطمعت مني

اشتهر هذا النوع من الغزل، وتطور على يد ابن قيس الرقيات تطورا كبيرا بحيث لم يعد هجاء للخصوم السياسيين حسب، وإنما أصبح وسيلة مهمة من وسائل التعبير عن المواقف السياسية المختلفة كما أنه استخدمه في المدح السياسي مثلما استخدمه في الهجاء السياسي[5]، بل أصبح يدعو شعراء الغزل في العراق لمساندته في هذا المجال، وكأنه يستغيث بهم. قال متغزلا بعاتكة بنت يزيد بن معاوية وزوجة عبد الملك بن مروان[6]:

فمن مبلغ عني خليلي آية عيينة أعني بالعراق ومالكا

فهل من طبيب بالعراق لعله يداوي كريما هالكا متهالكا

عيينة ومالك هما ابنان لأسماء بن خارجة، وكانا شاعرين غزليين، ولعل الذي دفع ابن قيس الرقيات إلى الاستنجاد بهما أنهما من العراق مركز المعارضة ضد الدولة الأموية، وأنهما من شعراء الغزل، فلعله أراد من العراق أن تساند الحجاز في حربها ضد الأمويين في مجال الغزل السياسي كما ساندته في الحروب السياسية والعسكرية الأخرى، كل حسب اختصاصه.

ومن شعراء الحجاز الذين قالوا في الغزل السياسي العرجي الذي شبب بأم

محمد بن هشام جيداء، وزوجته جبرة ليفضحه بهما لا لمحبة كانت بينهما. من ذلك قوله في جيداء[7]:

عوجي علينا ربة الهودج إنك إن لا تفعلي تحرجي
أيسر ما نال محب لدى بين حبيب قوله: عرج
تقض إليه حاجة أو يقل هل لي مما بي من مخرج
من حيكم بنتم ولم ينصرم وجد فؤاد الهائم المنضج

مما سبق نخلص إلى أن الغزل استخدم في التعبير عن المواقف السياسية في الحجاز خاصة، وبالتالي فلا غرابة أن يقوم عمر بن أبي ربيعة باستخدامه أيضا مع ما هو معروف من مكانة أسرته، وأطماعها في مجال السياسة، فقد كان لأسرته مكانة اجتماعية بارزة في الجاهلية، إذ كانت بنو مخزوم إضافة إلى هاشم وأمية أعظم بطون مكة، وأصحاب النفوذ فيها، ويعتقد أن الوليد أخا جده كان يتوقع أن تنزل رسالة الإسلام عليه، ويكون هو النبي المنتظر، فقد ورد عنه قوله: "أينزل على محمد وأترك، وأنا كبير قريش وسيدها"[8]؟ ولكن نزول الوحي على محمد عليه السلام حجمه، وقضى على أحلامه، وأحلام أسرته في هذا المجال، وكان والد عمر يدعى بالعدل، أي الذي يعدل قريشا؛ لأنه كان يكسو الكعبة سنة، وقريش تكسوها سنة أخرى[9]، ومع تجدد الاختلاف على السلطة عادت مطامع بعض الأسر الحجازية العريقة إلى الظهور من جديد، وكان معاوية يعي هذه المطامع، فقام بخنقها بوسائل كثيرة معروفة[10].

لقد ذكر فلهاوزن أن بني مخزوم كانوا ينافسون بني أمية التي احتلت مكانهم منذ موقعة بدر[11]. وربما كان هذا السبب في تأييد بني مخزوم للزبيريين الذين قادوا اتجاها قرشيا ينعى على الأمويين استئثارهم بالحكم، سوى الحارث بن خالد، فإنه كان مروانيا[12]. فقد كان عبد الرحمن بن أبي ربيعة شقيق عمر أحد الرؤوس في يوم الحرة مع حامية المدينة يدافع عنها بني أمية، ويردهم مع المحاصرين، فاقتحم عليه أهل الشام، واقتتلوا حتى عاين الموت، لكنه نجا[13].

وكان أخوه الحارث أيضا إلى جانب ابن الزبير، وقد عينه عبد الله بن الزبير عاملا على البصرة، فكان له مركز عظيم هناك، وكان داعما لابن الزبير في حربه مع عبد الملك بن مروان، كما كانت ابنة عمر أمة الواحد زوجة لمحمد بن مصعب بن الزبير[14].

وإذا كان بعض الحجازيين اختار طريق المواجهة العسكرية في إظهار معارضته للسياسة الأموية كما هو الحال عند الشيعة والزبيريين، فقد اختار غيرهم من المعارضين أو غير الراضين عن سياسة الأمويين وسائل أخرى، منها وسيلة الشعر التي كانت وسيلة رائجة في ذلك الزمان رواجا كبيرا من ذلك التغزل بنسائهم، وقد كان سلاحا موجعا، ودليل ذلك غضب يزيد على عبد الرحمن بن حسان، وهدر عبد الملك بن مروان دم ابن الرقيات، وربما سجن، ومن ثم قتل العرجي في سجنه حسب ما تذكر بعض الأخبار[15]. وبعد هذا كله يمكن القول إن هذا النوع من الغزل كان منتشرا في الحجاز بشكل خاص، ومن ثم فلا غرابة إن قام عمر بن أبي ربيعة بانتهاجه، واتخاذه وسيلة للانتقام من الأمويين، ولكن بطريقة خفية لسببين اثنين: الأول أنه لم تكن هناك مواجهة مباشرة بين عمر بن أبي ربيعة وبين الأمويين تتطلب مواجهة مقابلة في مجال الشعر كما هو الحال مع ابن قيس الرقيات الذي دفع لمجابهة الأمويين بهذا الغزل علنا، وبشكل صريح بعد وقعة الحرة، ومقتل عدد من أفراد أسرته مما قلب حياته رأسا على عقب، وبدأ يهتم بالسياسة ويتصل بزعمائها، وغير نهجه الشعري بحيث انتقل فيه من الغزل الخالص إلى غزل يوظف في سبيل الإعلان عن مواقفه السياسية. والثاني: طبيعة عمر المرفهة المنعمة ربما جعلته يؤثر السلامة، ويكتفي بالرمز إلى كراهيته للأمويين وسياستهم من خلال هذا اللون من الغزل خاصة أنه رأى بأم عينه مصير من يجهر برأيه في كربلاء والحرة وغيرهما من وسائل العذاب والتنكيل. قال عمر[16]:

تقول ابنة البكرين يوم لقيننا ... لقد شاب هذا بعدنا وتنكرا

فمثل الذي عانيت شيب لمتي ... ومثل الذي أخفي من الحزن أنكرا

فكم فيهم من سيد قد رزئته وذي شيبة كالبدر أروع أزهرا
أولئك هم قومي وجدك لا أرى لهم شبها في من على الأرض معشرا

إن موقف عمر في هذا كله "موقف الرجل الذي يرى انتصار خصمه، ثم لا يجد السبيل إلى أن يغالبه هذا النصر، فيستكين يملؤه الغيظ، فيحاول أن يصرف هذا الغيظ في حياة بعيدة عن الجد... حياة فيها مهادنة السلطة مهادنة السليب العاجز من نحو، وفيها هذه الخصومة الذاتية، وهذا القلق الداخلي الذي يصطرع في نفسه من شرف المكانة، وقصور الواقع من نحو آخر، وهي خصومة لا يفيد معها غير محاولة سلوها، والبعد عنها"(17). لكن هذا لم يمنعه من الوسائل غير المباشرة حيث يحقق فيها رضى النفس بالانتقام من الأمويين، والسلامة من انتقامهم معا.

2 - ذاتية عمر:

إن من عادة الذين يشعرون بالقهر، أو عدم المقدرة على الانسجام مع الآخر الدفاع عن ذاتهم بوسائل متنوعة منها محاولة إثبات الذات والانتصار لها، وتأكيد وجودها في كل مناسبة، وبكل الوسائل الممكنة، ولعل القهر والحرمان السياسي الذين عانى منهما أهل الحجاز، ومنهم عمر بن أبي ربيعة قد عبر عنه هو الآخر بالدفاع عن الذات، والانتصار لها، ولعل أفضل وسيلة ممكنة في هذا المجال هي الفخر بالنفس والأهل والأجداد، وما كان لهم من مكانة، وقد كان عمر يملك كثيرا من مقومات الفخر بحيث برز شخصا مهما وصالحا للمكانة السياسية التي كان يطمح لها لنفسه أو لأسرته، أو على الأقل تذكير الأمويين بوجوده، ووجود أهل الحجاز عامة، وبني مخزوم خاصة. لقد كان عمر يشعر بذاته بصورة ملحوظة وكبيرة جدا، وذلك في اتجاهين:

أولهما: الفخر بنفسه وبقومه فخرا كبيرا، فهو رجل ماجد الحسب يهتز للمجد كما في قوله(18):

يا هند عاصي الوشاة في رجل يهتز للمجد ماجد الحسب

وهو من أصل كريم. قال[19]:

فإني من قوم كريم نجارهم ... لأقدامهم صيغت رؤوس المنابر

لعل الشطر الثاني من البيت يكشف بصورة كبيرة عن خبايا نفس عمر الطامعة برؤوس المنابر له ولأسرته. وهو مغامر، وقوي، وصاحب همة عالية. قال في وصف نفسه في رائيته المشهورة[20]:

رأت رجلا أما إذا الشمس عارضت ... فيضحى وأما بالعشي فيخصر
أخا سفر جواب أرض تقاذفت ... به فلوات فهو أشعث أغبر
قليل على ظهر المطية ظله ... سوى ما نفى عنه الرداء المحبر

لقد كان عمر ينتقل أحيانا من الغزل إلى الفخر، ولعل هذا يحتاج إلى تعليل إذ لماذا كان عمر يجمع بين الغزل والفخر بنفسه وآبائه وأجداده بهذه الصورة في شعره؟! ولعل فرضية هذا البحث تجيب على هذا السؤال؛ أي ربما يكون من باب الإشارة إلى تحدي الأمويين، والتذكير لهم بنفسه وأسرته، وبالحجاز وأهلها وأسرها العريقة حيث كان يتوقع من الأمويين تذكر ذلك؛ ولما لم يفعلوا فهو يذكرهم بنفسه وبقومه، وبجذور الأمويين وماضيهم الذي تخلوا عنه كما تخلوا عن وطنهم ومسقط رأسهم، ورؤوس أجدادهم.

لقد فسر عبد القادر القط جمع عمر بين الغزل والفخر بقوله: "ولعلنا نلمس في هذا الفخر بالشجاعة والبلاء في الحرب والإشارة إلى البطحاء وبطن مكة ما يمكن أن يكون مواجهة غير صريحة لتلك "السلطة" التي نزحت عن البطحاء، وبطن مكة، وسامت أهلها المهانة والخسف[21]. إذا لماذا لا يكون غزله أيضا من هذا الباب؟! إنني أعتقد ذلك، فحتى لا يفسر غزله أنه من باب العبث، واللهو والمجون كما كان يوصف في كثير من الأحيان، فإنه يذكر سامعيه خاصة بني أمية بمكانته الاجتماعية، فهو يذكر بهذه المكانة لمن نسيها، أو تناساها. قال في الرائية ذاتها بعد الانتهاء من ذكر مغامرته مع المرأة التي زارها في بيتها خفية في الليل[22]:

وقمت إلى عنس تخون نيها سرى الليل حتى لحمها متحسر
وحبسي على الحاجات حتى كأنها بقية لوح أو شجار مؤسر
وماء بموماة قليل أنيسه بسابس لم يحدث به الصيف
به مبتنى للعنكبوت كأنه على طرف الأرجاء خام منشر
وردت وما أدري أما بعد موردي من الليل أم ما قد مضى منه أكثر

لعل الفخر بالنفس بعد مغامراته النسائية ذو مغزى مهم، إذ لماذا كان عمر يفتخر في هذا الموقف بالذات، وبعد انتهائه من المغامرة مباشرة؟! هل لأنه حقق مراده بالانتقام من خصومه السياسيين بأن اخترق بيوتهم، ووصل إلى نسائهم في عقر دارهم، وهم غافلون، وبيان ما كانت عليه هذه النسوة من رغبة فيه، ورضاها عن كل ما يأتيه من أجل مزيد من تبكيت الخصم وإحراجه؟! أم محاولة من عمر تأكيد الجانب الآخر من شخصيته، بأنه رجل يملك وجها آخر جادا غير ما يمكن أن تفهم عليه شخصيته من اقتصار على حياة اللهو، ومتابعة النساء، والتغزل بهن، فجاء هذا الفخر، ليؤكد حقيقة شخصيته، وهدفه من هذا الغزل، وهذا اللهو؟! أم للسببين معا؟

لقد لاحظ الدكتور عبد القادر القط شيئا من ذلك في قوله: "ولعلنا نلاحظ أن الشاعر يربط بين الغزل والفخر بما يمكن أن يؤول تأويلا يتضمن تلك المواجهة العامة بين الحجازيين والأمويين في الشام، فيواجه الإعراض والعدوان من "صاحبته" بالفخر بقومه وبلائهم في الحروب"(23).

لقد كان عمر كثير الفخر بقومه، ولا يرى أحدا أفضل منهم سوى الرسول عليه السلام وأهله. قال(24):

ولنا دعائم قد تناهى أول في المكرمات جرى عليها المولد
من ذاقها حاشى النبي وأهله في الأرض غطغطه الخليج المزبد
دع ذا ورح بفناء خود بضة مما نطقت به وغنى معبد

كثيرا ما كان عمر بن أبي ربيعة يتخلص من الفخر بقوله: (دع ذا)؛ ربما لأنه فخر بلا جدوى بسبب واقع يثير المرارة، ويتجه إلى عالمه الخاص المرأة والغناء؛ ليفخر فخرا واقعيا، وليؤمر هناك، ربما لأنه وجد ضالته فيه.

أما الاتجاه الثاني الذي بدا فيه شعور عمر بذاته بصورة ملحوظة، فقد كان التركيز على إعجاب النساء به إعجابا كبيرا وملفتا لم نعهده عند شاعر آخر سوى ما عرف به امرئ القيس في بعض أشعاره، فالمرأة تحصي الليالي إذا غاب عنها، وهو المعشوق وهي العاشقة، وهو أمر جديد لم نعهده عند الشعراء من قبل، كل ذلك في ظل أساليب جديدة إلى حد كبير من الحوار والقصص، ولا أدري هذا الجديد في شعر عمر إلى أي مدى ساهم السلطان في نشوئه، أو بتعبير آخر ما هو تأثير تشكل الدولة الأموية في نشوء ظاهرة عمر كمعبر عن وضع حاضرتي الحجاز في عصره(25)، قال(26):

وذات وجد علينا ما تبوح به	تحصي الليالي إذا غبنا لنا عددا
تبكي علينا إذا ما أهلها غفلوا	وتكحل العين من وجد بنا سهدا
حريصة أن تكف الدمع جاهدة	فما رقا دمع عينيها وما جمدا

وهو مصدر سعادتها وسرورها، والمقدم عندها الذي لا يصل إلى منزلته أحد. قال(27):

ما وافق النفس من شيء تسر به	وأعجب العين إلا فوقه عمر
فذاك أنزلها عندي بمنزلة	ما كان يحتلها من قبلها بشر

وهو يبدي تعاليه عليها وتمنعه، فهي تطلب زيارته، وتستحلفه في ذلك بينما هو يتثاقل في تلبية هذه الزيارة. قال(28):

لقد أرسلت نعم إلينا أن ائتنا	فأحبب بها من مرسل متغضب
فأرسلت أن لا أستطيع فأرسلت	تؤكد أيمان الحبيب المؤنب

ولكن أين عمر من زملائه الشعراء العرب الذين جعلوا المرأة الحبيبة غاية

في العفة والوقار والرزانة والتمنع إلى غير ذلك من الصفات، حيث كانت عفة الفتاة وصفاتها المعنوية الغاية الأولى عند الشاعر يدافع عنها دفاعا مستميتا، ويجعل الحرمان غاية حياته في سبيل إثبات ذلك.

ويتساءل أحد الباحثين في شعر الغزل في العصر الأموي كيف يزعمون أن عمر يتغزل بنفسه؟! من يتغزل بمن في هذه النماذج؟ فهي تنطق بوضوح بأن صواحب عمر هن اللواتي يتغزلن به، وهن اللواتي يتحدثن إلى أترابهن عن حبهن له، وتعلقهن به، أو يصرحن له بهذا الحب، وهذا التعلق[29].

هذا صحيح، لكن نحن لم نسمع من صاحبات عمر، وسمعنا فقط من عمر، وليس بالضرورة أن يكون عمر صادقا في هذه الأقوال، فهو من أراد أن تكون المرأة عاشقة له تتغزل به، وسواء كان هذا تعويضا عما خسره في حلبة السياسة، أم تبكيتا لأعدائه الأمويين، وإحراجا لهم بإنطاق نسائهم بالغزل العلني فيه، وملاحقته مع تمنعه عليهن أحيانا، وتجاهله لهن أحيانا أخرى، فإن هذا الشعر قد يزعج الإنسان العادي؟! فكيف بخلفاء بني أمية خاصة مع انتشار هذا الغزل بوساطة المغنين في كل أرجاء الدولة؟!

قال طه حسين في شعر عمر أنه يصور لنا حياة المرأة العربية المترفة في القرن الأول الهجري، ففي غزله نجد المرأة العربية المترفة واضحة جلية الصورة تنفق حياتها في هذه الدعة، والنعمة اللتين على عفتهما وطهارتهما لا تخلوان من لهو ودعابة، ولا من عبث وفكاهة. والمؤرخ الذي يريد أن يدرس الصلة بين الرجال والنساء في العصر الأموي يجب أن يلتمس ذلك عند عمر بن أبي ربيعة، فسيجد منه في شعر هذا الشاعر كل ما أراد[30].

وقال في موضع آخر: فلها هؤلاء الشبان الأشراف الأغنياء اليائسون وأسرفوا في اللهو، وتعزوا به عن هذه الخيبة التي أصابتهم في الحياة العامة[31].

وتابعه شوقي ضيف في كثير من أفكاره، فقال: "إن غزل عمر يعبر عن تطور جديد في الحياة العربية نستطيع أن ننفذ منه إلى معرفة كثير من المحركات النفسية للمجتمع العربي في مكة والمدينة، وما أصابه من تبدل تحت تأثير الحضارة

الجديدة، إذ أتاح لنا بواسطة هذا الحوار المفتوح بين السيدات عن جماله وفتنته أن نتعرف إلى كثير من جوانب الحياة المعاصرة خاصة حياة النساء، وما نلن من حظوظ في الحرية..."(32).

ولا أدري كيف يمكن لعمر أن يكون ممثلا لمجتمع الحجاز؟! صحيح أن المجتمع الحجازي نال قسطا من التحضر، والانفتاح الاجتماعي، وقدرا من تحرر المرأة بحكم ما توافر لبعض أهله من غنى مادي كبير، وكثرة الجواري والرقيق، وشيوع فن الغناء وانتشاره، لكن كل هذا يبقى محدودا جدا، وهو ملحوظ فقط مقارنة مع البيئات الأخرى مثل نجد والعراق، فالأمر ليس كما قد يتوهم من حرية الاختلاط وسهولة العلاقات، والدليل على ذلك شعر عمر نفسه، أليس هو القائل في الرائية نفسها(33):

إذا زرت نعما لم يزل ذو قرابة ... لها كلما لاقيتها يتنمر
عزيز عليه أن ألم ببيتها ... يسر لي الشحناء والبغض يظهر

فإذا كان هذا موقف قريب الفتاة؟! فكيف سيكون موقف أخيها، أو زوجها؟! ولو كانت هذه الحرية متوافرة كما خيل لبعض الدارسين لما اضطر عمر إلى كل هذا الحذر الذي جعله يمشي مثل مشية الأفعى خوفا وحذرا، ولما اضطر إلى كل هذا التخطيط المسبق والمتقن حتى لا يقع في خطأ يؤدي إلى القبض عليه.

قال كثير عزة لعمر منتقدا شعره "والله لقد قلت، فأحسنت في كثير من شعرك! ولكنك تخطئ الطريق، تشبب بها، ثم تدعها، وتشبب بنفسك أردت أن تنسب بها، فنسبت بنفسك، والله لو وصفت بهذا هرة أهلك لكنت أسأت صفتها، أهكذا يقال للمرأة؟! إنما توصف بالخفر، وأنها مطلوبة ممنعة"(34).

إن نقد كثير هذا يؤكد كثيرا مما ذهبت إليه من أن غزل عمر كان مستهجنا في عصره، لأنه خالف فيه الموروث الشعري والأخلاقي، وقدسية العلاقة بين الرجل والمرأة كما أرادها الرجل حتى يومنا هذا رغم ما وصلت له

المجتمعات الحديثة من تطور في العلاقات، وانفتاح كبير في علاقة الرجل والمرأة، فلا أدري بعد هذا كيف يمكن أن يقال أن قدرا محدودا من الحرية والانفتاح في العلاقات في القرن الأول الهجري قد سمح بكل هذا الانقلاب في الموروث الأخلاقي والاجتماعي والأدبي؟! خاصة مع كون الحجاز مصدر الإسلام الذي ثمن العفة، وفرض الحجاب بأشكاله المختلفة على المرأة في لباسها وعلاقتها بالرجل، ولما يفصل بين مجيء الإسلام، وعمر سوى سنوات قليلة كان ما زال يعيش فيها عدد كبير من الصحابة والتابعين.

أما عبد القادر القط فقد فسر غزل عمر بن أبي ربيعة ومغامراته الليلية مع صاحباته بأنها ذو غاية فنية يقصد بها أن يفلح في رواية تلك الحركة المادية والنفسية للزائر العاشق، والمزورة المشدودة بين الحب والوجل، وذلك الحوار الدرامي القريب أحيانا من لغة الحياة، أو لغة النساء المفصح أحيانا عن كثير من الخلجات النفسية الدقيقة، ولم يكن هم الشاعر أن يصف متعة، أو يتحدث عن شهواته، أو يصف محاسن صاحبته وصفا حسيا[35].

وقال في مكان آخر مفسرا لهو عمر وغزله بأن هذا الحديث عن مغامراته لم يكن حديث شاب مفتون بنفسه نقض تقاليد الغزل في الشعر العربي كما يرى أغلب الدارسين، وإنما كان مثالا لشباب كثيرين يحبون أحيانا حبا صادقا، ويلهون أحيانا ممثلين بذلك طبيعة الحياة في مجتمع حضري[36].

ولكن شكري فيصل ربما كان أقرب إلى الحقيقة في تفسير غزل عمر حيث قال: "إنه نوع من التعويض، وأنه كان صورة للسياسة التي أهملته، وأنه حين فاته أن يكون عبد الملك في الشام، وأن تكون له سيطرته، فلم يفته أن تكون له على هؤلاء النسوة مثل تلك السيطرة، التي يحلم بها"[37].

ومن الدارسين المحدثين أيضا من رأى "أن شعر عمر بن أبي ربيعة يعطينا فرصة كبيرة لنقرأه في المرأة بدلالات متعددة كلها تخدم المعنى السياسي في شعره"[38].

إن هذا الاختلاف في تفسير شعر عمر مرده إلى التغيير الذي أحدثه عمر

في طريقة الغزل بالمرأة، ومخالفته لما ألفناه من شعر، وهي ظاهرة بحاجة إلى تفسير، ولعل بعض المحاولات السابقة ألمحت بوجود العامل السياسي، لكنها لم توله اهتماما كبيرا بحيث بقي هذا التفسير يطل على استحياء دون التوقف عنده توقفا كافيا.

3 - عمر والآخر:

لقد مثل الآخر في شعر عمر ثلاثة عناصر رئيسية هي: أولا: المرأة، وثانيا: من هم حولها من الأهل أو الصديقات، وثالثا: الأعداء، فأما المرأة فقد رأيناها في الأمثلة السابقة المحبة العاشقة لعمر تلاحقه، وتلهث خلفه، وقد تشق ثوبها لأجله... قال(39):

شاق قلبي منزل دثرا … حالف الأرواح والمطرا
شمألا تذري إذا لعبت … عاصفا أذيالها الشجرا
للتي قالت لجارتها … ويح قلبي ما دهى عمرا
فيم أمسى لا يكلمنا … وإذا ناطقته بسرا

لقد تعودنا أن نرى الشاعر العربي هو المحب والعاشق والمسهد، أما صاحبته، فهي العفيفة الرزينة الثقال التي لا تنيل صاحبها شيئا مهما قل. وهو يقصد إظهار عدم الاكتراث بها. قال(40):

ضربت دوني الحجاب وقالت … في خفاء فما عييت جوابا
قد تنكرت للصديق وأظهر … ت لنا اليوم هجرة واجتنابا

وهي تعرف ذلك. قال(41):

قالت لجارية لها قولي له … مني مقالة عاتب لم يعتب
ولقد علمت لئن عددت ذنوبه … أن سوف يزعم أنه لم يذنب
ألمخبري: أني أحب مصاقبا … داني المحل ونازحا لم يصقب

لو كان بي كلفا كما قد قال لم ... يجمع بعادي عامدا وتجنبي

ولا أدري من أين جاء عمر كل هذه الثقة بالنفس التي تصل إلى درجة الغرور بحيث صور لنا هذا التهالك الكبير للمرأة عليه، واللهاث خلفه؟! صحيح أن عمر كان يملك كثيرا من الصفات التي يمكن أن تثير إعجاب بعض النساء به، فقد كان حسن الهيئة، من بيت كريم الأصل، وكان غنيا، لكن النساء اللواتي كان يتغزل بهن لم يكن في أغلبهن أقل منه حسبا ومالا وجمالا، بل تفوق بعضهن عليه، ومن ثم ما الذي يدعو هذه النسوة إلى مثل هذا التصرفات خاصة مع ما يعرفن عن عبثه، ولعوبيته، واستعلائه.

إن عمر ليستعلي في هذا الحب، لأنه فقد الاستعلاء في الحياة، وإنه ليتظاهر بالسيطرة والقوة، ويدعيهما، ويهز السيف ليثأر على حين ينتهي به الأمر في الواقع، أو في الواقع المتخيل إلى أن تكون عباءته مطرف امرأة، وقميصه درعها، ومجنه ثلاث شخوص كاعبان ومعصر كما حاله في قصيدته الرائية(42).

إن ملاحقة النساء لعمر ادعاها في شعره ربما لم تكن من باب التعويض عن الخلافة التي تراه الأحق بها، فهي تريده، وتلاحقه، وهو لا يكترث بها حسب، ولكن ربما كانت مزيدا من التبكيت والهجاء للأمويين بأن نساءهم هن اللواتي يلاحقنه، ويضربن له المواعيد، وهو يتمنع عليهن، وقد يتجاهلهن، وكأن عمر يعوض بتملكه المرأة، واستعلائه عليها عن ما يلاقيه من استلاب في الحياة العامة، "فقد كانت المرأة شراع عمر الذي أبحر بوساطته في محيط القمع والإزواء، ومن هنا فهم عمر أهمية أن يكون معشوقا لا عاشقا، وأهمية أن يكون أميرا مؤمرا"(43).

ومما يلفت النظر، وقد يؤكد ما ذهبت إليه من أن هذه المرأة ربما كانت من نساء الطبقة الحاكمة أنها تخرج غالبا في موكب ملكي، أو أقرب ما يكون إليه(44).

إن هذه الفتاة كمعظم نساء عمر متميزة في جمالها، وفي مكانتها الاجتماعية، ولكن لا أدري إلى من يعود ضمير(الواو) في قوله: (أبرزوها؟ ثم قالوا تحبها؟)،

هل يمكن أن يكون عمر قصد أهل الفتاة وأقرباءها، فإذا كان هذا مراد الشاعر، فهو يؤكد أن الشاعر أراد إحراج خصومه، وتبكيتهم وهجائهم، خاصة مع تأكيد استجابتها له بتشبيهه هذه الاستجابة بتلبية الحجيج، إشارة إلى شدة حبها وخضوعها[45]. وهي من نساء المواكب أيضا[46].

إن كلمة (موكب) تكررت كثيرا بين ثنايا ديوان عمر، نعم إن المواكب كانت منتشرة في الحجاز بين علية القوم، لكن يمكن لهذه الكلمة أن تشير أيضا إلى أن المرأة صاحبة الموكب كانت من نساء الأمويين خاصة مع إشاراته الكثيرة إلى معرفة الفتاة الأكيدة به، والتصريح بأمنيتها بلقائه، بل هذا التأكيد من جانب عمر على التهافت الكبير من قبل المرأة على لقائه مما يشير إلى أن عمر كان يريد فضح رغبات الفتاة، والكشف عن صفات لديها لم تكن مما يطيق الرجال؛ مما يؤكد أن الشاعر كان يريد إحراج خصومه أهل هذه الفتاة التي انتهت إليها فروع قريش كما قال[47]:

يا أبنة الخير والسناء وفرع	المجد والمنصب الرفيع أثيبي
فإليك انتهت فروع قريش	بمساعي العلى وطيب النسيب

وهي من بيت ملك. قال[48]:

علق القلب من قريش ثقالا	ذات دل نقية الأثواب
ربة للنساء في بيت ملك	جدها حل ذروة الأحساب

وهو مع كل هذا يستعلي عليها استعلاء كبيرا[49]:

إن أهوى العباد شخصا إلينا	وألذ العباد نغما ودلا
للتي بالبلاط أمست تشكى	رمدا ليته بعيني حلا
أرسلت نحوي الرسول لألقا	ها فأرسلت عند ذاك بأن لا
لست أسطيع للرسول وأيقنـ	ـت يقينا بلومها حين ولى
رجعته إلي لما أتاها	وبأيمانها علي تألى

فهذه الفتاة إذا قرشية، بل انتهت إليها فروع قريش، وهي من بيت ملك، تسكن بيوت البلاط في الشام، فمن يمكن أن تكون إن لم تكن أموية؟

ومن النساء اللواتي تغزل بهن عمر (أم البنين) وهذا الاسم شائع عند الأمويين، ولعلها زوج الوليد بن عبد الملك، وقد تغزل بها ابن قيس الرقيات في قصيدته المشهورة التي دفعت عبد الملك بن مروان إلى هدر دمه كما سيأتي[50].

ومن النساء اللواتي تغزل بهن عمر فاطمة بنت عبد الملك، فقد ذكرت الأخبار أنه لما قدمت فاطمة بنت عبد الملك بنت مروان مكة جعل عمر بن أبي ربيعة يدور حولها ويقول الشعر، ولا يذكرها باسمها فرقا من الحجاج؛ لأنه كان كتب إليه يتوعده إن ذكرها أو عرض باسمها، فلما قضت حجها، وارتحلت قال قصيدته التي مطلعها[51]:

كدت يوم الرحيل أقضي حياتي ليتني مت قبل يوم الرحيل

ولكن لماذا يتخوف رجال البلاط الأموي من عمر بالذات حتى يرسلوا بتهديداتهم إليه مسبقا؟! مع أن الحجاز كان فيها عدد كبير من الشعراء معظمهم من شعراء الغزل.

وإلى فاطمة هذه ينسب قول عمر[52]:

أومت بعينها من الهودج لولاك في ذا العام لم أحجج
أنت إلى مكة أخرجتني ولو تركت الحج لم أخرج

وفيها أو في رملة بنت مروان بن الحكم، وكلتاهما من بني أمية قال[53]:

لعمري لقد نلت الذي كنت أرتجي وأصبحت لا أخشى الذي كنت أحذر
فليس كمثلي اليوم كسرى وهرمز ولا الملك النعمان مثلي وقيصر

فهو في هذا الشعر يوحي بعقدة الملك التي تمكنت من نفسه بصورة كبيرة، فليس تعداد أسماء هؤلاء الملوك جميعا من العبث، ولعل مقارنة المتعة التي حصلها من علاقته بهذه الفتاة الأموية بما كان يمتلكه هؤلاء الملوك جميعا يكشف عن

كثير من خبايا نفس عمر الناقمة على الأمويين، والمتطلعة إلى ما بين أيديهم من ملك.

وهناك قصيدة أخرى مهمة يقال أنه قالها في فاطمة بنت عبد الملك يحذو فيها حذو ابن قيس الرقيات سأرجئ الحديث عنها لحين عقد المقارنة بين الشاعرين.

ومن نساء بني أمية اللواتي تغزل عمر بهن بذكر الاسم صراحة أم الحكم وهي أخت لمروان بن الحكم التي يقول فيها(54):

صاح إني شفني طول السقم وصبا القلب إلى أم الحكم

فإذا صحت هذه الأخبار التي واكبت شعر عمر أو شيء منها، فلعلها تؤكد بما لا يدع مجالا للشك أن عمر أراد الغزل السياسي الذي هو هجاء لخصومه الأمويين.

وقد تكون صاحبة عمر غنية جدا، والغنى ليس بالضرورة أن يجعلها من الأمويين، لأن الغنى كان منتشرا خارج بيوت الأمويين خاصة في الحجاز لكنه يمكن أن يكون مؤشرا مساعدا على أنها منهم.

أما بالنسبة للقصة التي ينسجها عمر في علاقاته مع صاحباته فهي متشابهة في كثير من خيوطها العريضة، وحتى تفاصيلها الدقيقة، فهو يقرر زيارة الفتاة في بيتها ليلا، فيخطط لذلك جيدا، ويمتشق سيفه، ويحتاط للأمر بكل وسائل الحيطة الممكنة، وكأنه داخل لمعركة، وبعد أن تتهيأ الظروف المناسبة، ويأمن على نفسه ممن هم حول الفتاة من أهل وأقارب يدخل على الفتاة خدرها، فتبدي خوفا واستغرابا، وتتكرر هنا عبارة (أردت فضيحتنا)، أو أحد مشتقاتها من قبل الفتاة مما يشير إلى الغرض الباطن الذي ربما قصده الشاعر من وراء هذه الزيارة، وبعد ذلك يوضح الشاعر أن خوفها واستغرابها مصطنعان، وذلك من خلال إبداء رضاها برد التحية، أو ما شابه ذلك كالابتسام، أو على الأقل وقتيان، فسرعان ما يفرخ روعها بعدما تطمئن إلى أن أحدا لم يره وهو داخل

عليها - وهذا يؤكد ما ذهبت إليه من قبل من تشدد المجتمع تشددا كبيرا فيما يخص العلاقة بين الرجل والمرأة - وبعدما يقضي معها الليل أو جزءا منه يفاجآن ببزوغ الفجر، وقد بدأ الناس يتأهبون للحياة، فيشعران بالخوف والحرج، ولكن سرعان ما يجدان حلا، وغالبا ما يكون بمشورتها، فيخرج من ورطته سالما معافى، بل بطلا منتصرا، وقد أشفى غليل صدره، وإذا كان هذا اللقاء في الخلاء تحاول هي محو آثارهما بثيابها المرفهة التي تشير إلى أنها من أسرة عريقة[55].

وحسب اعترافات عمر نفسه في شعره لم تكن علاقاته بريئة أبدا، ولا أدري كيف لشوقي ضيف أن يقول: "وهي عنده مغامرات لا تتعدى اللقاء والمتعة بالحديث"[56]. علما بأن مثل هذه المغامرات غير البريئة يعج به ديوانه. وقد تابع كثير من الدارسين قول شوقي ضيف في هذا القول، فأشار بعضهم إلى أن ما قيل عن عمر في هذا المجال هو نتيجة للخلط بين شعر عمر والأسمار الواردة في حياته[57]. وهذا الكلام غير دقيق؛ لأن شعر عمر يوضح ذلك وليست أسماره فقط.

أما الطرف الثالث من الآخر في شعر عمر، فهم الأعداء، وهؤلاء جزء مهم تعامل معه الشاعر في شعره بصورة مهمة وملحوظة، بحيث كرر هذه الكلمة كثيرا، وهم غالبا ما كانوا من أهل الفتاة. قال[58]:

قالت لجارتها عشاء إذ رأت   نزه المكان وغيبة الأعداء

وقد كان بينه وبين أهلها ثأر، وقد حان وقت الأخذ به، والانتقام منهم. كما قال[59]:

فلما رأت من قد تنبه منهم   وأيقاظهم قالت أشر كيف تأمر
فقلت: أباديهم فإما أفوتهم   وإما ينال السيف ثأرا فيثأر

الثأر من ماذا؟ ولماذا؟ إن عمر لم يفصح عن سر هذا العداء بينه وبين أهل الفتاة لكن يمكن لي أن أفهمه في ظل ما سبق بأنه العداء بين أهل الحجاز والأمويين خاصة وأننا لا نعرف للشاعر أعداء غيرهم.

وقد يأتي الاعتراف على لسان المرأة بأن أهلها أعداء الشاعر. قال[60]:

ألم تر أنك مستشهد وأن عدوك حولي كثير
فإن جئت فأت على بغلة فليس يؤاتي الخفاء البعير

إن مثل هذا الأسلوب كان لدى ابن قيس الرقيات، فقد كان يجعل الفتاة الأموية التي يتغزل بها هي التي تعترف بأخطاء أهلها من بني أمية بحق الشاعر وأهله، وأنها ترغب بمساعدته[61].

وقد ترسل المرأة له رسولا تحذره من أهلها. قال[62]:

دست إلي رسولا لا تكن فرقا واحذر وقيت وأمر الحازم الحذر
إني سمعت رجالا من ذوي رحمي هم العدو بظهر الغيب قد نذروا
أن يقتلوك وقاك القتل قادره والله جارك مما أجمع النفر

فالمرأة في شعره غالبا ما كانت بنت عدوه أو زوجته خاصة في قصصه الغرامية، ولكن لماذا يكون أهلها أعداء له، وقد رأينا معاصريه يمدحون أهل صاحباتهم، ويفتخرون بهم بأنهم من أصل عريق؛ لأن هذا مدح لصاحباتهم[63]، أو على الأقل لا يأتون على ذكرهم.

وصاحبة عمر لا تكتفي بالتعاطف معه، والرغبة بمساعدته حسب، ولكنها تكثر من الدعاء له، والحرص على إرضائه، وتفديه بكل ما هو عزيز وغال، ولعل هذا كله يصب في الهدف من وراء غزله، ويؤكد فكرة الاستعلاء عنده التي دعت هي وغيرها من الظواهر المشابهة في غزله عددا من الدارسين إلى وصفه بالنرجسية إذ رآه جبرائيل جبور نوعا من الفتنة بالنفس، معللا ذلك بما يكاد يشبه النرجسية وعقدة أوديب. وهو على أية حال تفسير معقول يتناسب مع طبيعة علاقة عمر بالمرأة، واستعلائه الكبير في هذه العلاقة، لكن التفسير السياسي يبقى أقرب إلى طبيعة العصر، وحال الشعر فيه؛ لأن عمر إن أردنا الدقة ليس ببعيد عن السياسة، ولكنه أشد الاتصال بها؛ لأنه كان أثرا لها في هذه الصورة السلبية

كما كان شعراء الشام أثرا لها في الصورة الايجابية... إن غزل عمر في كثير منه هو انعكاس آخر للحياة السياسة، فليس عمر إذا من الذين انقطعوا عن السياسة بمعنى أنهم لم يفكروا فيها، ولكنه متصل بها أشد الاتصال من حيث أراد أن ينقطع عنها، ومتأثر بها من حيث أنه أراد أن ينجو من أثرها، وخاضع لها، ولكنه لم يكن خضوع الانقياد، وإنما هو خضوع الذي أفلت منها من نحو، واستجاب لإيحائها من نحو آخر(64).

وبعد فإن قارئ غزل عمر بن أبي ربيعة يمكن أن يفهمه بالطريقة التي تناقلها عدد من الدارسين في إطار ما شاع عنه من حب اللهو، وانفتاح العلاقة بين الرجل والمرأة في الحجاز، وانتشار فن الغناء، فكان خياره هذا النوع من الغزل الذي يتناسب مع شخصيته، ومع المرحلة الجديدة في العصر الأموي مع التحفظ على قدر كبير من المبالغات التي قيلت عن حرية المرأة الحجازية، وحرية العلاقات، ويمكن قراءته في باب النرجسية بسبب ما يملك من صفات جسدية واجتماعية، مما أوجد عنده غرورا كبيرا، وإعجابا بالنفس مبالغا فيه كما أشار عدد آخر من الدارسين، كما يمكن قراءته قراءة سياسية، ولعلها أنسب القراءات لطبيعة العصر، فقد كان عمر بن أبي ربيعة كارها للأمويين وسياستهم، فأراد النيل منهم بوساطة التغزل بنسائهم بما يسمى بالغزل السياسي الذي يقصد به هجاء الخصوم السياسيين وغيظهم، وذلك بالتشبيب بنسائهم، وقد شاع هذا الغزل وانتشر في الحجاز في هذا الزمن، إلا أنه لم يكن واضحا مثل وضوح ابن قيس الرقيات، ربما تقية من عقاب الأمويين، أو لأن العداوة لم تصل إلى ما وصلت بين الأمويين وبين ابن قيس حيث قتل عدد من أفراد أسرته في وقعة الحرة التي حدثت في زمن يزيد بن معاوية.

ومما يؤكد هذا الرأي شواهد كثيرة من شعر عمر نفسه كالجمع بين الفخر بالأهل والجدود والغزل، وبيان ما حل بهم من قتل على أيدي الأمويين، والإشارة إلى تفرق قريش محملا الأمويين ذلك من خلال تركهم لديارهم، وعدائهم لأهل الحجاز، ثم مظاهر كثيرة في غزله تشي بهذا التفسير، منها: القصة

الغرامية التي تكررت في شعره، بما فيها من عناصر مثل طريقة دخوله إلى بيت صاحبته، وكأنه داخل لمعركة، واتخاذه كل وسائل الحيطة والحذر، وامتشاق السيف، ومساعدة الصديق المخلص، ورضى الفتاة بهذه الزيارة رغم عنصر المفاجأة، وخوف الفضيحة، وانتهاء القصة بخروجه منتصرا وكأنه قد حقق غايته ومراده.

إن هذا التفسير لا يمنع من القول بأن عمر كان لاهيا، وأن المرأة الحجازية قد نالت قسطا من الحرية لم تتوافر لغيرها من النساء في بيئات الشعر الأموي الأخرى مما دفعها للهو أحيانا، ولعل الظروف السياسية السائدة آنذاك هي التي دفعت نساء الحجاز ورجالها إلى هذا اللهو في إطار الهروب ونسيان ما أصاب الحجاز وأسرها من قتل واضطهاد، لكن هذا كله لم يصل إلى الحد الذي قال به دارسو شعر عمر من ما يمكن أن يسمح بهذه المغامرات العاطفية سواء كانت من باب الحقيقة أم الخيال، ومن ثم، فلعل تفسير غزل عمر في إطار الغزل السياسي هو الأقرب لطبيعة العصر.

الهوامش:

1 - عمر بن أبي ربيعة: شرح ديوانه، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دار الأندلس للطباعة والنشر، بيروت، (د.ت)، ص 328.

2 - أبو جعفر بن جرير الطبري: تاريخ الأمم والملوك، دار الفكر، دمشق 1979، انظر أحداث سنة 63هـ، ج7، ص 10 وما بعدها.

3 - ابن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء، شرح محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة 1974، ج1، ص 89. وانظر، حسان بن ثابت: ديوانه، تحقيق وليد عرفات، طباعة أمناء سلسلة جب التذكارية، لندن 1971، ج1، ص 239. وكذلك، ابن قيس الخطيم: ديوانه، تحقيق ناصر الدين الأسد، دار صادر، بيروت 1978، ص 66.

4 - أبو الفرج الأصفهاني: الأغاني، دار الكتب، القاهرة 1963، ج15، ص 106.

5 - إبراهيم عبد الرحمن: عبيد الله بن قيس الرقيات، حياته وشعره، 1970، ص 172 وما بعدها.

6 - انظر، ابن قيس الرقيات: ديوانه، تحقيق محمد يوسف نجم، دار صادر، بيروت 1970،

ص 128-129.

7 - العرجي: ديوانه، شرح وتحقيق خضر الطائي ورشيد العبيدي، الشركة الإسلامية للطباعة والنشر، بغداد 1956، ص 17.

8 - ابن عبد ربه: العقد، المطبعة الأميرية، القاهرة 1293هـ، ج2 ، ص 25.

9 - أبو الفرج الأصفهاني: الأغاني، ج1، ص 64.

10 - انظر تاريخ الطبري: ج5، أحداث سنة 46، ص 128.

11 - يوليوس فلهوزن: تاريخ الدولة العربية، ترجمة محمد عبد الهادي أبو ريدة، لجنة التأليف والنشر، القاهرة 1958، ص 39.

12 - أبو الفرج الأصفهاني: الأغاني، ج3، ص 33.

13 - جبرائيل جبور: عمر بن أبي ربيعة، دار العلم للملايين، بيروت 1971، ج2، ص 21.

14 - أبو الفرج الأصفهاني: الأغاني، ج1، ص 409.

15 - المصدر نفسه، ج1، ص 409، وانظر كذلك، وليم نقولا شقير: العرجي وشعر الغزل في العصر الأموي، دار الآفاق الجديدة، بيروت 1986، ص 416 وما بعدها.

16 - عمر بن أبي ربيعة: ديوانه، ص 394-395.

17 - انظر، شكري فيصل: تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام، دار العلم للملايين، بيروت 1986، ص 356.

18 - عمر بن أبي ربيعة: ديوانه، ص 433.

19 - عمر بن أبي ربيعة: الديوان، دار صعب، بيروت 1980، ج1، ص 122.

20 - عمر بن أبي ربيعة: ديوانه، ص 94.

21 - انظر، عبد القادر القط: في الشعر الإسلامي والأموي، دار النهضة العربية، بيروت 1987، ص 227.

22 - عمر بن أبي ربيعة: ديوانه، ص 101-102.

23 - عبد القادر القط: في الشعر الإسلامي والأموي، ص 228.

24 - انظر ديوانه، ص 491.

25 - انظر، عبد المجيد زراقط: الشعر الأموي بين الفن والسلطان، دار الباحث، بيروت 1983، ص 202.

26 - عمر بن أبي ربيعة: ديوانه، ص 319.

27 - المصدر نفسه، ص 119-120.

28 - المصدر نفسه، ص 426.

29 - وليم نقولا شقير: العرجي وشعر الغزل في العصر الأموي، ص 734.
30 - طه حسين: حديث الأربعاء، دار المعارف، القاهرة 1976، ج1، ص 296.
31 - المصدر نفسه، ص 184.
32 - انظر، شوقي ضيف: التطور والتجديد في الشعر الأموي، دار المعارف، القاهرة 1959، ص 234.
33 - عمر بن أبي ربيعة: ديوانه، ص 93.
34 - عمر بن أبي ربيعة: الديوان، ج3، ص 361.
35 - عبد القادر القط: في الشعر الإسلامي والأموي، ص 173 وما بعدها.
36 - المصدر نفسه، ص 159.
37 - شكري فيصل: تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام، ص 404.
38 - انظر، محمد بن حسن الزير: الحياة والموت في الشعر الأموي، دار أمية، الرياض 1989، ص 526.
39 - عمر بن أبي ربيعة: ديوانه، ص 161.
40 - المصدر نفسه، ص 412.
41 - المصدر نفسه، ص 441-442.
42 - انظر ديوانه، ص 100.
43 - عبد المجيد زراقط: الشعر الأموي بين الفن والسلطان، ص 226.
44 - عمر بن أبي ربيعة: ديوانه، ص 430-431.
45 - المصدر نفسه، ص 319.
46 - المصدر نفسه، ص 468.
47 - المصدر نفسه، ص 429.
48 - المصدر نفسه، ص 416.
49 - المصدر نفسه، ص 364.
50 - انظر ديوان ابن قيس الرقيات، ص 122.
51 - عمر بن أبي ربيعة: ديوانه، ص 337.
52 - المصدر نفسه، ص 487.
53 - المصدر نفسه، ص 494.
54 - المصدر نفسه، ص 205.
55 - المصدر نفسه، ص 114-116.

56 - شوقي ضيف: تاريخ الأدب العربي، العصر الإسلامي، ص 354.
57 - عبد القادر القط: في الشعر الإسلامي والأموي، ص 174-192.
58 - عمر بن أبي ربيعة: ديوانه، ص 467.
59 - المصدر نفسه، ص 99.
60 - المصدر نفسه، ص 131.
61 - انظر ديوان ابن قيس الرقيات، ص 129.
62 - عمر بن أبي ربيعة: ديوانه، ص 113.
63 - انظر، ديوان معن بن أوس، تحقيق نوري حمودي القيسي وحاتم الضامن، وزارة الثقافة، بغداد 1977، ص 28 و40. انظر، كذلك، ديوان العرجي، ص 51-52. وديوان المتوكل الليثي، ص 174.
64 - شكري فيصل: تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام، ص 357-358.

References:

1 - Al-ʻArjī: Dīwān, edited by Khudar al-Tā'ī and Rashīd al-ʻAbidī, Al-Sharika al-Islāmiyya, Baghdad 1956.

2 - Al-Asfahānī, Abū al-Faraj: Al-aghānī, Dār al-Kutub, Cairo 1963.

3 - Al-Jumaḥī, ibn Sallām: Ṭabaqāt fuḥūl ash-shuʻarā', Maṭbaʻat al-Madanī, Cairo 1974.

4 - Al-Khatīm, ibn Qays: Dīwān, edited by Naser ad-Dīn al-Assad, Dār Ṣādir, Beirut 1978.

5 - Al-Qaṭ, ʻAbd al-Qādir: Fī ash-shiʻr al-islāmī wa al-'umawī, Dār al-Nahḍa al-ʻArabiyya, Beirut 1987.

6 - Al-Raqiyyāt, ibn Qays: Dīwān, edited by Muḥammad Yūsuf Nijm, Dār Ṣādir, Beirut 1970.

7 - Al-Ṭabarī, Abū Jaʻfar: Tārīkh al-umam̊ wa al-mulūk, Dār al-Fikr, Damascus 1979.

8 - Al-Zīr, Muḥammad ibn Ḥassan: Al-ḥayāt wa al-mawt fī ash-shiʻr al-'umawī, Dār 'Umayya, Riyadh 1989.

9 - Ḍayf, Shawkī: At-taṭawwur wa at-tajdīd fī ash-shiʻr al-'umawī, Dār al-Maʻārif, Cairo 1959.

10 - Fayṣal, Shukrī: Taṭawwur al-ghazal bayna al-jāhiliyya wa al-Islām, Dār al-ʻIlm li al-Malāyīn, Beirut 1986.

11 - Ḥussein, Ṭaha: Ḥadīth al-Arbiʻā', Dār al-Maʻārif, Cairo 1976.

12 - Ibn ʻAbd Rabbīh: Al-ʻiqd al-farīd, Al-Maṭbaʻa al-Amīriyya, Cairo 1293H.

13 - Ibn Abī Rabīʻa, ʻOmar: Dīwān, edited by ʻAbd al-Ḥamīd Muḥammad Muḥyī al-Dīn, Dār al-Andalus, Beirut (n.d.).

14 - Ibn Thābit, Ḥassān: Dīwān, edited by Walīd Arafāt, London 1971.

15 - Jabbūr, Jibra'īl: ʻOmar ibn Abī Rabīʻa, Dār al-ʻIlm li al-Malāyīn, Beirut 1971.

16 - Muʻin ibn Aws: Dīwān, edited by Nūrī Ḥammūdī al Qaysī and Ḥātim al-Ḍāmin, Ministry of Culture, Baghdad 1977.

17 - Wellhausen, Julius: Tārīkh ad-dawla al-ʻarabiyya, (Das Arabische Reich und sein Sturz), translated by Muḥammad ʻAbd al-Hādī Abū Rīda, Cairo 1958.

18 - Zarāqaṭ, ʻAbd al-Majīd: Ash-shiʻr al-'umawī bayna al-fań wa as-sultān, Dār al-Bāḥith, Beirut 1983.

مجلة حوليات التراث، العدد 8، 2008، ص 127 - 134
ISSN 1112-5020

الغناء العربي أداء وضوابط

د. عبد القادر سلاّمي
جامعة تلمسان، الجزائر

الملخص:

ترمي هذه الدراسة إلى إلقاء الضوء على الغناء العربي بما يكفل الوقوف على أصوله وأنواعه والقواعد الضابطة له، بما يمثل خطوة رائدة قام بها الأسلاف. حين تعرضت المصادر العربية للحديث عن الغناء العربي منذ بداياته الأولى سارت في ثلاث مراحل، عرضت في المرحلة الأولى لأصل الغناء وأول أنواعه، وعرضت في المرحلة الثانية لأول من غنى من الرجال والنساء، ثم عرضت في المرحلة الثالثة لأول من اخترع آلات الموسيقى.

الكلمات الدالة:

الغناء العربي، القواعد، الآلات الموسيقية، المغنيات، الطرب.

The Arabic song performance and controls

Dr Abdelkader Sellami
University of Tlemcen, Algeria

Abstract:

This study aims to shed light on Arabic singing in a way that ensures identification of its origins, types and rules governing it, in a way that represents a pioneering step taken by the ancestors. When the Arab sources were exposed to talking about Arabic singing from its first beginnings, it went into three stages. In the first stage, the origin and first types of singing were presented, and in the second stage the first men and women sang were presented.

Keywords:

Arabic singing, rules, musical instruments, singers, music.

1 - أصل الغناء وأنواعه:

حين تعرضت المصادر العربية للحديث عن الغناء العربي منذ بداياته الأولى سارت في ثلاث مراحل، عرضت في المرحلة الأولى لأصل الغناء وأول أنواعه،

تاريخ النشر: 2008/9/15
skaderaminaanes@gmail.com
© جامعة مستغانم، الجزائر 2008

وعرضت في المرحلة الثانية لأول من غنى من الرجال والنساء، ثم عرضت في المرحلة الثالثة لأول من اخترع آلات الموسيقى.

فأما أصل الغناء وأول أنواعه، فقد نقل المسعودي (ت 346هـ) عن ابن خرداذبة أن: "الحداء في العرب كان قبل الغناء... وأن الحداء أول السماع والترجيع في العرب، ثم اشتق الغناء من الحداء"، ثم يذكر أن غناء العرب كان النصب[1]، وأنه كان "ثلاثة أجناس: الركباني والسناد الثقيل والهزج الخفيف"[2].

ولكن ابن رشيق يختلف معه في الرأي، فيذهب إلى أن النصب هو غناء الركبان والفتيان "ومنه كان أصل الحداء كل"[3]، وبذلك يجعل الحداء فرعا مشتقا من النصب، لا أصلا له، كما ذكر ابن خرداذبة.

وإذا كان المسعودي فيما نقله عن ابن خرداذبة يقرر أولية الحداء، وإذا كان ابن رشيق في العمدة يقرر أولية النصب، فإن ابن خلدون يذكر في مقدمته ما يفهم من أن الضربين نوع واحد، وأنهما يرجعان إلى زمن واحد من حيث النشأة، فيقول: "وأما العرب فكان لهم أولا فن الشعر... ثم تغنى الحداة منهم في حداء إبلهم، والفتيان في فضاء خلواتهم فرجعوا الأصوات وترنموا وكانوا يسمون الترنم إذا كان بالشعر غناء"[4].

وهكذا نجد أن ابن خرداذبة بعد أن يجعل الحداء أصلا يعود فيذكر أن الركباني نوع من أنواع النصب، وأن ابن رشيق بعد أن يجعل النصب أصلا يعود فيعرف النصب بأنه غناء الركبان والفتيان، وأن ابن خلدون يجعل غناء الحداة والفتيان في فضاء خلواتهم ضربا واحدا. والظاهر أن النصب والحداء ضربان متقاربان يكاد تقاربهما يوحد ما بينهما، فيجعل هذا الخلاف بين الروايات تباينا ظاهريا لا يعدو الاختلاف في اللفظ والتسمية، فقد ذكرت المعاجم العربية أن النصب غناء للعرب يشبه الحداء إلا أنه أرق منه[5].

ولا يكاد المرء يخرج بمميز يفرق معالمهما أن تختلط، ولكنه يحس مع ذلك أن النصب والحداء قد يعنى بهما ضرب واحد من الغناء، أو ضربان متقاربان أشد القرب، تفرع أحدهما عن الآخر وتطور يسيرا يجعله أرق وأعذب، ولعلنا لا

نغلو إذا لمحنا فيما تقدم أن النصب قنطرة تتوسط الحداء والغناء اجتازها الغناء العربي في انتقاله من الحداء الساذج الغليظ إلى الغناء الفني المصنوع.

وربما كان في النص الآتي سند لدعوانا هذه: "فقد روى نائل مولى عثمان بن عفان أنه خرج في ركب مع عمر وعثمان وابن عباس، وكان مع نائل رهط من الشبان فيهم رباح بن المغترف الذي كان يحدو ويجيد الغناء والحداء، فسألوه ذات ليلة أن يحدو لهم، فأبى وقال مستنكرا: مع عمر! فقالوا: أحد فإن نهاك فانته، فحدا حتى إذا كان السحر قال له عمر: كف هذه ساعة ذكر، ثم كانت الليلة الثانية فسألوه أن ينصب لهم نصب العرب فأبى وأعاد استنكاره بالأمس قائلا: مع عمر!... قالوا له كما قالوا بالأمس: انصب فإن نهاك فانته، فنصب لهم نصب العرب حتى إذا كان السحر قال له عمر: كف هذه ساعة ذكر، ثم كانت الليلة الثالثة فسألوه أن يغنيهم غناء القيان، فما هو إلا أن رفع عقيرته بغنائهن حتى نهاه وقال له: كف فإن هذا ينفر القلوب(6).

ولعل ابن رشيق حينما قرر أن النصب سابق للغناء وأصل له غلب الدلالة اللغوية للكلمة على الدلالة الاصطلاحية، فالمادة اللغوية في أصلها لا تعني أكثر من الرفع والإعلاء، ومن هنا كان النصب هو رفع الصوت، ويكون بهذا المعنى اللغوي الأول سابقا للحداء، ولكننا نعلم من الروايات التي تقدمت أن هذا المعنى اللغوي اكتسى ضلالا جديدة واصطبغ بألوان مستحدثة جعلته مصطلحا فنيا لضرب خاص من الألحان أرق من الحداء، كما ذكرت المعاجم، ومشتق منه متطور عنه، كما نقل المسعودي.

وقد عانى الأدفوي (كمال الدين أبو الفضل جعفر بن ثعلب الأدفوي) (ت 748هـ) من غموض هذين الضربين واختلافهما ما عنينا، فهو ينقل عن أبي العباس القرطبي المالكي (ت 626هـ) أنه ذكر أن الغناء على ضربين: ضرب جرت به العادة أن يستعمل عند مجادلة الأعمال وحمل الأثقال وقطع المفاوز لينشط به كحداء العرب... ثم ينقل عن ابن عبد البر أنه قال في التمهيد عند الكلام على قول عائشة رضي الله عنها: "فكان بلال إذا رفعت عنه الحمى يرفع

عقيرته"، إذن اسم الغناء يشمل غناء الركباني، وهو رفع الصوت بالشعر كالتغني به ترنما، وغناء النصب والحداء، وهذه الأوجه لا خلاف في جوازها بين العلماء، ثم يقابل الأدفوي بين الكلامين ويقول: إن كلام ابن عبد البر يقتضي أن النصب غير الركباني لأنه قال: هذه الأوجه، فأتى بصيغة الجمع، وكلام القرطبي يقتضي أن النصب هو الركباني، فإنه قال: غناء العرب النصب وهو صوت فيه تمطيط، ثم ذكر الأدفوي أقوال الآخرين يرون أن النصب هو الركباني(7).

وأيا كان الأمر فإن هذه النظرة لنشأة الغناء كانت نظرة قريبة سطحية لم يكن فيها من العمق ما يجعلها تسبر غور المسألة فتغوص إلى جذورها وترجع الفروع إلى أصلها الأولى، وسنرى أن الحداء والنصب وسائر أنواع الغناء التي ذكرها القدامى من العرب إنما هي فروع مستحدثة قريبة العهد، وأن لها أصلا يغوص في أعماق القدم.

2 - أول من غنى من الرجال والنساء:

لما كان الحداء - على رأيهم - أصل الغناء كان من الطبيعي أن يكون غناء أول من غنى حداء، قال ابن رشيق (ت 463هـ): "إن أول من أخذ في ترجيعه الحداء: مضر بن نزار، فإنه سقط عن جمل فانكسرت يده فحملوه وهو يقول: وايداه وايداه، وكان أحسن خلق الله جرما وصوتا، فأصغت الإبل إليه وجدت في السير". فجعلت العرب مثالا لقوله "ها يداه، ها يداه" يحدون به الإبل(8).

ويوافقه في ذلك المسعودي وغيره، ويرون لتأييد هذا الرأي حديثا عن الرسول (صلى الله عليه وسلم)، على أننا نجد بجانب هذا مصدرا يذكر لنا أسماء أول من غنى في الجاهلية من الرجال، فيذكر لنا ابن الطحان أن الروايات والرواة قد: "اتفقت على أن أول من غنى في الجاهلية "جنجور"، وقيل "علس ذو جدن"، وبعدهما علقمة الفحل وجذيمة بن سعد وهو المطلق وربيعة بن حرام(9).

وأما أول من غنى من النساء، فلا نجد عليها الاختلاف، فالمسعودي وابن عبد ربه وابن الطحان وغيرهم يقررون أن أول من غنى من النساء هما "الجرادتان"، وكانتا قينتين لمعاوية بن بكر على عهد عاد(10). وقد أجمعت المصادر

التي بين أيدينا على أن أقدم القيان اللائي عرفتهن الجزيرة العربية هما قينتان عرفتا بجرادتي عاد، واتفقت تلك الروايات على سرد قصة واحدة تتكرر فيها جميعا، نختار منها رواية ابن جرير الطبري قال: "فلما نزل وفد عاد على معاوية بن بكر أقاموا عنده شهرا يشربون الخمر وتغنيهم الجرادتان، قينتان لمعاوية بن بكر، وكان مسيرهم شهرا ومقامهم شهرا، فلما رأى معاوية بن بكر طول مقامهم، وقد بعثهم قومهم يتغوثون بهم من البلاء الذي أصابهم، شق ذلك عليه فقال: تلك أخوالي وأصهاري وهؤلاء مقيمون عندي وهم صيفي نازلون علي، والله ما أدري كيف أصنع بهم؟ أستحي أن آمرهم بالخروج إلى ما بعثوا إليه، فيظنوا أنه ضيق مني بمقامهم عندي، وقد هلك من وراءهم من قومهم جهدا وعطشا. فشكا ذلك من أمرهم إلى قينتيه الجرادتين، فقالتا: قل شعرا نغنيهم به لا يدرون من قاله، لعل ذلك أن يحركهم، فقال معاوية بن بكر، حين أشارتا عليه بذلك:

ألا يا قيل ويحك قم فهينم	لعل الله يسقين غماما
فيسقي أرض عاد إن عادا	قد أمسوا لا يبينون الكلاما
من العطش الشديد فليس يرجى	به الشيخ الكبير ولا الغلاما
وقد كانت نساؤهم بخير	فقد أمست نساؤهم عيامى
وإن الوحش تأتيهم جهازا	ولا تخشى لعادي سهاما
وأنتم هاهنا فما اشتهيتم	نهاركم ليلكم التماما
فقبح وفدكم من وفد قوم	ولا لقوا التحية والسلاما

فلما قال معاوية ذلك الشعر، غنتهم به الجرادتان، فلما سمع القوم ما غنتا به قال بعضهم لبعض: يا قوم إنما بعثكم قومكم يتغوثون بكم من هذا البلاء الذي نزل بهم، وقد أبطأتم عليهم، فادخلوا هذا الحرم فاستسقوا لقومكم"(11).

غير أنه بعد هذا الاتفاق في جميع المظان على أن أقدم من غنى من العرب هما هاتان القينتان، وعلى ذكر قصة واحدة عنهما بعد هذا الاتفاق اختلاف كبير

في اسميهما. فالطبري في تاريخه وابن خلدون لا يذكران لهما اسما، ولكن الطبري في تفسيره[12] يذكر أن اسم إحداهما "وردة" والأخرى "جرادة" فقيل جرادتان، على التغليب، وقد ذكر ابن الطحان الموسيقي أن اسماهما: بعاد وثماد وأنهما كانتا في زمان عاد الكبرى. وهكذا نرى أن اسم إحدى القينتين، وردة أو بعاد أو قعاد أو نفاد، والأخرى: جرادة أو ثماد أو تعاد[13].

3 - ابن خرداذبة وتفسيره لمصطلاحات الغناء وقواعده:

سأل المعتمد على الله الخليفة العباسي ابن خرداذبة وكان من أشهر علماء عصره في تاريخ الغناء عن منزلة الإيقاع من الغناء وأنواع الطرق وفنون الغناء فأجابه: "قد قال في ذلك يا أمير المؤمنين من تقدم إن منزلة الإيقاع من الغناء بمنزلة العروض من الشعر، وقد أوضحوا الإيقاع ووسموه بسمات، ولقبوه بألقاب، وهو أربعة أجناس: ثقيل الأول وخفيفه، وثقيل الثاني وخفيفه، والرمل الأول وخفيفه، والهزج وخفيفه. والإيقاع هو الوزن، ومعنى أوقع: وزن، ولم يوقع حرج من الوزن والخروج: إبطاء عن الوزن أو سرعة، فالثقيل الأول نقرة: ثلاثة ثلاثة: اثنتان ثقيلتان بطيئتان ثم نقرة واحدة، وخفيف ثقيل الثاني نقرة: اثنتان متواليتان وواحدة بطيئة واثنتان مردودتان، وخفيف الرمل نقرة: اثنتان مزدوجتان، وبين كل زوج وقفة، والهزج نقرة: واحدة واحدة متساويتان ممسكة، وخفيف الهزج نقرة: واحدة واحدة متساويتان في نسق واحد أخف قدرا من الهزج. والطرائق ثمان: الثقيلان: الأول والثاني وخفيفهما، وخفيف الثقيل منها يسمى بالماخوري وإنما يسمى بذلك لأن إبراهيم بن ميمون المولى، وكان من أبناء فارس وسكن الموصل، كان كثير الغناء من هذه المواخير بهذه الطريقة. والرمل وخفيفه ويتفرع من كل واحد من هذه الطرائق: مرموم ومطلق، ويختلف مواقع الاصطلاح فيها فيحدث لها ألقابا تميزها كالمحصور والمحبول والمخثوث والمخدوع والأرواح.

العود عند أكثر الأمم وجل الحكماء يوناني، صنعه أصحاب الهندسة على هيئة طبائع الإنسان، فإن اعتدلت أوتاره على الأقدار الشريفة جانس الطبائع

فأطرب والطرب رد النفس إلى الحال الطبيعية دفعة، وكل وتر مثل الذي يليه، ومثل ثلثته، والرسان الذي يلي الأنف موضوع على خط التسع من جملة الوتر.

فهذه يا أمير المؤمنين جوامع في صيغة الإيقاع ومنتهى حدوده، ففرح المعتمد في هذا اليوم وخلع على ابن خرداذبة من حصره من ندمائه وفضله عليهم وكان يوم لهو وسرور"[14].

الهوامش:

1 - النصب: ضرب من الغناء أرق من الحداء.

2 - المسعودي: مروج الذهب ومعادن الجوهر، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، سلسلة الأنيس، الجزائر 1998، ج2، ص 353.

3 - ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تحقيق د. محمد قزقزان، دار المعرفة، بيروت 1988، ج2، ص 241-242.

4 - ابن خلدون: المقدمة، دار الجيل، بيروت، (د.ت)، ص 400-405.

5 - ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، ط3، بيروت 1994، ج1، ص 762.

6 - ناصر الدين الأسد: القيان والغناء في العصر الجاهلي، دار المعارف بمصر، ط2، 1968، ص 97.

7 - المرجع نفسه، ص 98.

8 - ابن رشيق القيرواني: العمدة، ج2، ص 241-242.

9 - ابن الطحان: حاوي الفنون وسلوة المحزون، مخطوط بدار الكتب المصرية للفنون الجميلة، ص 17.

10 - هو عاد بن عوص بن إرم بن سام بن نوح، كان رجلا جبارا عظيم الخلقة، وكان يعبد القمر، وذكروا أنه رأى من صلبه أربعة آلاف ولد، وأنه تزوج ألف امرأة وكانت بلاده ملتصقة باليمن وهي بلاد الأحقاف. ينظر المسعودي: مروج الذهب، ج2، ص 14.

11 - الطبري: تاريخ الأمم والملوك، دار صادر، بيروت 2003، ج1، ص 234-236.

12 - المصدر نفسه، ج1، ص 237-238.

13 - نفسه.

14 - المسعودي: مروج الذهب، ج2، ص 358.

References:

1 - Al-Assad, Nāsir al-Dīn: Al-qiyyān wa al-ghinā’ fī al-‘aṣr al-jāhilī, Dār al-Ma‘ārif, 2nd ed., Cairo 1968.

2 - Al-Mas‘ūdī: Murūj adh-dhahab wa ma‘ādin al-jawhar, ENAG, Alger 1998.

3 - Al-Ṭabarī: Tārīkh al-’umam̊ wa al-mulūk, Dār Ṣādir, Beirut 2003.

4 - Ibn al-Ṭaḥḥān: Ḥāwī al-funūn wa salwat al-maḥzūn, Manuscript in the Egyptian House of Books for Fine Arts.

5 - Ibn Khaldūn, ‘Abd al-Raḥmān: Al-muqaddima, Dār al-Jīl, Beirut (n.d.).

6 - Ibn Manẓūr: Lisān al-‘Arab, Dār Ṣādir, 3rd ed., Beirut 1994.

7 - Ibn Rashīq al-Qayrawānī, Ḥassan: Al-‘umdah fī maḥāsin ash-shi‘r wa adābihi, edited by Muḥammad Qazqazān, Dār al-Ma‘rifa, Beirut 1988.

مجلة حوليات التراث، العدد 8، 2008، ص 135 - 156
ISSN 1112-5020

الوعي بالآخر
رحلة باريس لفرنسيس المراش نموذجا

د. نضال محمد فتحي الشمالي
جامعة البلقاء التطبيقية بالسلط، الأردن

الملخص:

إن نظرة عجلى نحو المنجز الأدبي الثقافي للأمة العربية إبان عصر النهضة ليكشف قطارا طويلا من المحاولات الثقافية والأدبية سعت لتحديد موقفنا الثقافي من الآخر، أكان تحديد المكتشف أم تحديد المقارن أم تحديد التابع. وقد كان المثقفون العرب، على الخصوص الذين درسوا في الغرب يردون جلهم إن لم يكن كلهم، على اختلاف اتجاهاتهم السياسية، التفاهم مع الغرب. إن مسألة التواصل الحضاري من خلال الأدب مسألة قديمة ضاربة في عمق نهضتنا الأولى أكان تواصلا مع الأدب الفارسي أم الأدب اليوناني، لكنها كانت محكومة بعلاقة المتفوق الذي اختار شكل التواصل وطريقته، المحكوم بمبادئ سامية ينطلق من هديها، لكن هذه العلاقة في العصر الحديث، ما بعد خروج نابليون من مصر عام 1801م ما عادت محكومة إلي تلك المبادئ السامية النيرة وفكرة الريادة المطلقة، بل باتت محكومة بفعل المستيقظ الغافل الذي فقد صوبه لقرون خلت.

الكلمات الدالة:

عصر النهضة، الآخر، الغرب، المثاقفة، التواصل الحضاري.

Awareness of the other
Paris trip of Francis al Marash as a model

Dr Nidal Mohammad al-Shamali
Al-Balqa' Applied University of Salt, Jordan

Abstract:

A quick look at the literary and cultural achievement of the Arab nation during the Renaissance reveals a long train of cultural and literary attempts that sought to define our cultural position on the other; Whether the discoverer, the comparator, or the follower are determined. The Arab intelligentsia, in particular those who had studied in the West, most if not all of them, regardless of their

تاريخ النشر: 2008/9/15
nidalshamali@bau.edu.jo
© جامعة مستغانم، الجزائر 2008

political orientations, were returning an understanding with the West. The issue of civilizational communication through literature is an ancient issue that straddles the depth of our first renaissance, whether it is communicating with Persian literature or Greek literature. But it was governed by the relationship of the superior who chose the form and method of communication, governed by sublime principles that stem from its guidance, but this relationship in the modern era, after the departure of Napoleon from Egypt in 1801 AD, was no longer governed by those lofty principles and the idea of absolute leadership, but rather it has become governed by the act of the awakened, dopey, who lost his mind for centuries.

Keywords:

renaissance, the other, West, interculturality, al Marash.

تستغرق الدراسة في تفكير محتدم حول فكرة سوق لها أحد الباحثين الجادين - عبد الله إبراهيم - في موضوعة التواصل الحضاري مؤداها أن "المسار الخاص بتطور الثقافة العربية الحديثة صورة شديدة التعقيد والالتباس، صورة تتقاطع فيها التصورات والرؤى والمناهج والمفاهيم والمرجعيات، ولا يأخذ هذا التقاطع شكل تفاعل وحوار، إنما يتمثل لمعادلة الإقصاء والاستبعاد من جهة، والاستحواذ السلبي والتنكر والتخفي من جهة ثانية. وهذا التعارض الذي يتحكم بالأنساق الثقافية أفضى إلى نتيجة خطيرة، وهي: أن الثقافة العربية الحديثة أصبحت ثقافة (مطابقة) وليس ثقافة (اختلاف)"(1)، وهذه إشكالية يستهل بها عبد الله إبراهيم كتابه ليعلن النتيجة قبل الإجراء، ليلغي بذلك فكرة التواصل الحضاري للأدب بوصفه مكونا أساسيا من مكونات الثقافة للأمة لصالح فكرة الانسياق والتبعية والمطابقة، فهل مؤدى الثقافة العربية في عصر النهضة وما تلا عصر النهضة هو فكرة المطابقة.

إن نظرة عجلى نحو المنجز الأدبي الثقافي للأمة العربية إبان عصر النهضة ليكشف قطارا طويلا من المحاولات الثقافية والأدبية سعت لتحديد موقفنا الثقافي من الآخر، أكان تحديد المكتشف أم تحديد المقارن أم تحديد التابع. وقد

"كان المثقفون العرب، على الخصوص الذين درسوا في الغرب يردون جلهم إن لم يكن كلهم، على اختلاف اتجاهاتهم السياسية، التفاهم مع الغرب لاعتقادهم أنه بموقعه الجغرافي والحضاري والتاريخي منا، صنونا أو الآخر محاورنا الطبيعي، وإن علينا أن نأخذ عنه بشكل أو بآخر، ما يسعفنا في نهضتنا"(2)، إن مسألة التواصل الحضاري من خلال الأدب مسألة قديمة ضاربة في عمق نهضتنا الأولى أكان تواصلا مع الأدب الفارسي أم الأدب اليوناني، لكنها كانت محكومة بعلاقة المتفوق الذي اختار شكل التواصل وطريقته، المحكوم بمبادئ سامية ينطلق من هديها، لكن هذه العلاقة في العصر الحديث، ما بعد خروج نابليون من مصر عام (1801م) ما عادت محكومة إلي تلك المبادئ السامية النيرة وفكرة الريادة المطلقة، بل باتت محكومة بفعل المستيقظ الغافل الذي فقد صوبه لقرون خلت.

لقد اتخذت علاقتنا مع الآخر (الغرب) مناحي شتى وأشكالا متعددة ووجوها مختلفة في إطار من الصراع والتفاعل(3)، ولم تقف هذه العلاقة عند "حد الانبهار به وبمنجزاته العلمية والإنسانية وتطوره المادي والثقافي، ولم تقف عند حد التبعية، واستلاب الشخصية العربية من موروثها الحضاري ومقوماتها الإنسانية، لتتشيأ بمعايير الآخر وقيمه وأشكال حضارته، بل تعدتها إلى علاقة من نوع آخر، قوامها الوقوف على أشكال حضارة الآخر، ورؤية إنسانه على الطبيعة، فلم يَعُد العربي يثق بما تنقله الصحف، وما تحمله وسائل الإعلام عن الغرب ومنجزاته وقوته، وبخاصة في نهايات القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين، وقد اتخذ هذا الوقوف طرقا متعددة أهمها الرحلة إلى بلاد الغرب، وتسجيل رؤيته وحواراته ومواقفه في أعمال روائية"(4). وقد ظهرت بواكير مثل هذا التفاعل بعد عودة أول بعثة دراسية أوفدها محمد علي باشا إلى باريس، ومنذ ذلك اليوم أضحى الغرب حاضرا في أغلب الكتابات العربية مبهورا بمقدراته المدنية منفلتا باتجاه حضارته متفيئا ظلالها ومنجزاتها، والمتفائل يقول إن رؤية الكتاب العرب تجاوزت مسألة التأثر والتأثير "بل تعدتها إلى إقامة الحوار بين الحضارتين العربية والغربية. ولكل منظوره يدافع به عن مكونات حضارته ومعطياتها الروحية

والمادية"[5]. إن حاجة النهضويين العرب لملأ فراغهم الحضاري آنذاك كانت ملحة إلى حد كبير، فوجدوا في طرح فكرة التلاقي الحضاري بديلا لواقعهم الثقافي المبتور عن الحضارة العربية في شكلها التراثي، فكان لابد من رفد واقعهم بمرجعيات ثقافية يمكن التعويل عليها، فماجت المصطلحات الواصفة لهذه الحقبة، بين واع للانغلاق وآخر للانفتاح وثالث للتبعية ورابع يحذر من الصراع وصدام الحضارات وآخر يدعو لعالمية الفكر والأدب وضرورة التنوع، وعلى ما يبدو أن الجاهزية الثقافية لمسألة الانفتاح لم تكن متوفرة عن الجميع، فتلونت هيئة الآخر في كتابات المثقفين وهذا بحد ذاته جعل الأدب وسيلة فاعلة في التمازج الحضاري، مع عدم جاهزية الحضارة العربية لتصدير ولو قليلا من قيمة ما استوردته.

وواقع الأمر يحتم علينا أن نقتنع بضرورة مثل هذا التمازج فحاجتنا لمنجز الآخر ضرورة ملحة، من باب إحداث بعض من التوازن المفقود بين حضارتين متزامنتين كان للأضعف حاجات لم تلب، وبما أن الجماعات الإنسانية "تختلف بصفة عامة في طريقة أو وسيلة إشباع تلك الحاجات، وذلك من مكان لآخر، ومن زمن إلى زمن، إلا أن كل جماعة إنسانية، صغيرة أو كبيرة، تصل في النهاية إلى تشكيل ثقافة لها، أي أسلوب معين لحياتها بما يتضمنه ذلك من آداب، وتقاليد وعادات ونظم اجتماعية وإنتاجية. ويأتي هذا الأسلوب الحياتي- أي الثقافة - ثمرة التفاعل بين الإنسان والكون ومتطلبات الحياة"[6]، ومثل هذا التشكيل الثقافي لابد أن يكون محسوبا ومرتبطا بمرجعيات محسوبة، ومع عدم إهمال فكرة أن الحضارة الإنسانية واحدة ولكنها متعددة المستويات، إلا أن مسألة الخصوصية الثقافية مسألة لا بد منها لحماية توازن الحضارة ومنجزاتها المتنامية، مما يعني الوقوف مطولا عند محددات ثقافية تتمثل في: الانغلاق، الانفتاح، التنوع، التبعية، الصدام أو الصراع، العالمية، الانهيار وفقدان الهوية.

إن ثقافة الآخر وجاهزيته كانت وقتها أقوى من أي اعتبار، فبريق حضارة الآخر يخطف الأبصار ويسير البصائر، وقد تركزت هذه الحضارة في "باريس" هذه المدينة الأوروبية العملاقة التي حققت حضورا واسع الأبعاد في كتابات

المثقفين العرب خلال قرنين من الزمان التاسع عشر والعشرين، إن هذه المدينة صنعت لنفسها خصوصية في نفوس كتّاب الأمة ومفكريها ومثقفيها، فنظرة سريعة لمن عقدوا الاهتمام بها تكشف لنا قدر خصوصيتها، فأصبحت المدينة الأبرز والأكثر حضورا في ثقافتنا العربية في العصر الحاضر، وظل المشروع النهضوي العربي المعاصر يؤمن بأن نجاحه "ينبغي أن يمر بهذه المدينة - المركز التي وصفها الطهطاوي وصفا، ظل يتكرر في كثير من الأدبيات اللاحقة، فهي عنده من أحكم سائر بلاد الدنيا وديار العلوم البرانية وأثينة الفرنساوية"[7]، وهذه المكانة التي حققتها باريس بوصفها موضوعا لكثير من الأدباء لما تمثله من قيم جمالية وحضارية جعلها مدينة عالمية تستوعب شتى الحضارات والثقافات "لتصبح مصدر إشعاع حضاري"[8]، وما يبعث على التفاؤل في مثل هذا الاهتمام بباريس النظرة الأوروبية لها، "وفي المقابل بدأت باريس تظهر في الآداب الأوروبية ليس بوصفها عاصمة للحضارة الغربية فحسب، بل ملتقى لجميع تيارات الفكر في العالم، ففيها يتلاقى الناس وتتكدس البضائع من جميع أنحاء العالم، وكل ذلك يعد بحياة متطورة، ويبعث الأمل بمستقبل رغيد وآمن.

وقد ظهر هذا الثناء على باريس بشكل واضح على لسان التنويريين (Enlightenments) فقد كانت استجاباتهم للمدنية تعني الرغبة في المزيد من الرخاء والتقدم. وكانوا عبر مطالبتهم بحرية التجارة، ينادون بضرورة الانفتاح الليبرالي على الصعيد الثقافي. كما أن الكماليات لم تعد فضيحة بل ضرورة اقتصادية ملحة، كما لم يعد المسرح خطيئة بل مدرسة الإنسانية العليا. وقد أصبحت المدنية ضمانا للتقدم على شتى الأصعدة. وبدأت الملامح الإيجابية لباريس تتنامى. فأصبحت في نظر التنويريين رمزا للمستقبل المتضمن للحرية والسعادة"[9]. ومما سبق يتبين أن باريس لم تخطف إعجاب المثقفين العرب بل سبقهم إلى مثل هذا الإعجاب أبناء أوروبا أنفسهم.

1 - خصوصية باريس في الثقافة العربية المعاصرة:

دفعت مسموعات باريس كثيرا من مثقفي العرب لأن يرتحلوا إليها

راشدين مستعلمين، فتجدد انبعاث أدب الرحلات العربي تحقيقا لهذه الغاية، فقد جاء بقلم أحد الكتّاب الفرنسيين في القرن الثامن عشر القول "إن الرحلات تشكل أكثر المدارس تثقيفا للإنسان، فالاختلاط والحياة مع الشعوب المختلفة، إضافة إلى الاجتهاد في دراسة أخلاقهم وطباعهم، والتحقيق في دياناتهم ونظم حكمهم، غالبا ما تضع أمام الفرد مجالا صيبا للمقارنة، كما تساعده - ولا شك - على تقييم نظم وتقاليد بلده وموطنه"(10). إن أدب الرحلات يكاد يكون الجنس الأدبي الأبرز الذي وظفته ذائقة المثقفين العرب في القرن التاسع عشر لسبر أغوار الحضارة الأوروبية في نموذجها الأسمى "باريس"، فقام بها أصحابها "بحثا عن الذات وهروبا من واقع غير مستحب لأنفسهم"(11)، والغريب أن أوروبا نفسها قد "شهدت هذا النوع من الرحلات، وذلك مع بداية التحول والتبدل في القيم والأحوال الاجتماعية والفلسفات الإنسانية، خصوصا إبان القرن التاسع عشر، والنصف الأول من القرن العشرين الذي شهد حربين عالميتين، ودمارا للبشرية لم يسبق له مثيل في التاريخ"(12).

إن شيوع هذا اللون الأدبي لهو دليل على الرغبة في التواصل الحضاري فالرحلة لا تتم إلا بين قوميتين مختلفتين وحضاريتين متباينتين، ومن هنا تبرز قيمة الرحلات في التواصل الحضاري فهي "مصدر لوصف الثقافات الإنسانية، ولرصد بعض جوانب حياة الناس اليومية في مجتمع معين خلال فترة زمنية محددة، لذا كان للرحلات قيمة تعليمية من حيث إنها أكثر المدارس تثقيفا للإنسان، وإثراء لفكره وتأملاته عن نفسه وعن الآخرين"(13)، ومن أشهر من قام برحلات إلى أوروبا عامة وباريس خاصة رفاعة الطهطاوي، وأحمد فارس الشدياق، وعلي مبارك، ومصطفى عبد الرزاق، وفرنسيس فتح الله المراش وغيرهم.

2 - نماذج من التواصل الحضاري:

أ - رفاعة الطهطاوي (1801م-1873م):

وقد ترأس رفاعة الطهطاوي أول بعثة علمية أرسلها محمد علي باشا للدراسة عام (1826م) ويعد بذلك "أول الرواد الذين راقبوا حضارة أوروبا عن كثب

ودرسوا الفكر الفرنسي في العمق، فقد قام الطهطاوي أثناء إقامته في باريس، بمشاهدات دقيقة للعالم الحديث وتعرف إلى المؤسسات والعادات السائدة في المجتمع الأعظم ازدهارا في زمانه"(14)، وبعد عودته إلى مصر نشر رحلته في كتاب أسماه "تخليص الإبريز في تلخيص باريز"(15) الصادر عام (1834م)، وقد ضمنه موقفه ومشاهداته من المدنية الغربية، وضع فيه تصورا جديدا للتمدن في الثقافة العربية جعل البعض يطلق عليه لقب "بشير التنوير العربي"(16)، وفي أحوال أخرى "من أعمق العقول الشرقية العربية التي ماست الغرب، وفهمته فهما واعيا"(17) والطهطاوي من خلال كتابه هذا يكون قد "أرسى جذور الاهتمام بباريس خارج النطاق العلمي البحث الذي تميزت به بعثات محمد علي، ويكشف... عن اهتمام عميق بهذه المدينة وبثقافة أهلها"(18)، وهذه تجربة جديدة على صعيد علاقة الشرق بالغرب، فقد ظهرت في ذهن الطهطاوي "المدينة المثالية بمرافقها المتنوعة، ونظافتها، وما فيها من قوانين تنظم حياة المواطن، وتكفل له السعادة،... وكان إعجابه الشديد بها حافزا ليذكر تفصيلات كثيرة عنها وعن أهلها لتكون هذه المعلومات باعثا للمصريين على الأخذ بأسباب الحضارة"(19)، وقد نذر الطهطاوي لمدينة باريس ثلاثة عشر فصلا شملت تخطيطها وعاداتها وغذائها وملابسها، وأما أكثر ما يظهر تعلق الطهطاوي بهذه المدينة فهو تعداده لأنواع المعارف التي قرأها بالفرنسية هناك.

فقد ظل الطهطاوي يذكر بأنه مدين لباريس باتساع الثقافة، واكتساب تجربة حضارية جديدة"(20)، لقد أفلح الطهطاوي بنقل رسالته الحضارية إلى أمته بقلم الواعي المنتقي المتحيز لا بقلم المنساق لها الغافل عن مساوئها فكانت ملاحظاته صائبة(21)، إذ لاحظ تفوقهم في الفنون والصنائع، وراقب أساليبهم في الأكل والشرب والنوم، وأبدى إعجابه بمزايا الإفرنج الأخلاقية فهم محبون للعمل والكسب والتجارة، بعيدون عن الإسراف، يحبون وطنهم، ومن فضائلهم أنهم اختصوا بذكاء العقل ودقة الفهم وحبهم معرفة أصل الشيء والاستدلال عليه واحترامهم الاختلاف في الدين والمذهب، ولاحظ مكانة النساء المرموقة عندهم،

وإقامة النظام السياسي على القانون والعدل. ومع كل سبق لمسنا أن الطهطاوي "يحرص لا شعوريا باستمرار على أن يقيم بينه وبين الحضارة الغربية التي يعجب بها مع ذلك، فاصلا يحميه شر الاندماج فيها"[22]، فكان حريصا على شخصيته الحضارية كشرقي أولا وأخيرا حتى لا تذوب في ثقافة الآخر وهذا شرط من شروط التواصل الحضاري الفاعل.

ب - أحمد فارس الشدياق (1805م-1887م):

ويعد الشدياق أحد النهضويين الذين راقبوا عن كثب حضارة الغرب فقارن بينها وبين حضارة الشرق في أكثر من مجال وقضى الشدياق في باريس قرابة السنتين والنصف، لكن ذهابه إليها كان من مدينة أوروبية أخرى هي لندن وليس من مدينة عربية "لهذا اتسمت نظرة الشدياق إلى باريس عموما بخلوها من التقديس والإجلال الذي ظل يميز نظرة القادمين إليها من المشرق العربي، كما اتسمت بالتركيز على المقارنة بين المدينتين وتفضيل واحدة على الأخرى"[23] في كتابه "الساق على الساق في ما هو الفارياق". أما الكتاب الثاني الذي خص فيه باريس فهو "كشف المخبا عن فنون أوروبا" نشره عام (1867م) "يتحدث الشدياق في الفصل الذي عقده للحديث عن باريس بعنوان "وصف باريس" عن هذه المدينة من موقع الرحالة المتفحص الحريص على توكيد وجهة نظره بالوقائع الدقيقة، ولهذا تتلاشى النبرة الشدياقية الغاضبة - الساخرة ليحل محلها احتفاء واضح بالمكان على صعيد الدرس والتفحص. قدم الشدياق لحديثه عن باريس بمقدمة تاريخية - جغرافية تحدث فيها عن دور ملوك فرنسا في تطوير المكان وما قدمه كل واحد من هؤلاء الملوك على صعيد العناية بالعاصمة الفرنسية"[24] ولكن يبقى الأمر الأبرز الذي لاحظه الشدياق في هذه المدينة الغربية احترام الرأي والعقيدة[25].

ج - علي مبارك (1823م-1893م):

وقد ألف كتابا بعنوان "علم الدين" (1882م) يكشف فيه عن رؤية ناضجة لمدينة باريس، فالمدينة متميزة في نظره وسبب ذلك "أنها رؤية شاب فقير

استطاع أن يتعلم في المهندس خانة في مصر وأن يكمل دراسته في باريس ضمن ما عرف "ببعثة الأنجال" حيث درس فيها في الفترة الواقعة بين (1844-1850م) فنون الهندسة الحربية. وبعد رجوعه إلى مصر صار من رجال الحكم وخضع لتقلبات العهود السياسية المتناقضة... وهذا يعني أن رؤية علي مبارك العلمية الطابع لباريس وللغرب الأوروبي محكومة بالإطار السياسي لنظام الحكم، وبالرؤية العسكرية الصارمة التي تربي عليها"(26)، وحتى يحقق هذه الرؤية بطريقة مقبولة هيا لها شخصيات قصصية ليحافظ على المسافة بين آرائها الخاصة والتعبير عنها.

وعلى ما يبدو أن فكرة التواصل الحضاري من خلال نموذج أدب الرحلات قد نقل صورة دقيقة لماهية الغرب وحضارته مهدت لأبناء الأمة قراءة واعية للآخر، قادت الكثير منهم لأن يرسم صورة الآخر في نماذج أخرى من الأدب فوجدنا محاولات عديدة تؤطر لهذه العلاقة ومن أبرزها: "حديث عيسى بن هشام" لمحمد المويلحي (1858-1930م) ورواية "عصفور من الشرق" لتوفيق الحكيم و"الحي اللاتيني" لسهيل إدريس و"قنديل أم هشام" ليحي حقي و"موسم الهجرة إلى الشمال" للطيب صالح، وقد عالجت هذه الروايات بجرأة علاقات الحضارة بين الشرق والغرب(27).

وستعقد الدراسة اهتمامها في مادتها المقبلة على نموذج من نماذج التواصل الحضاري المبكر في الأدب العربي المعاصر لم يلق نصيبا كافيا من الدراسة ألا وهو "رحلة باريس 1867م" لفرنسيس فتح الله المراش وهو نموذج من أدب الرحلات في العصر الحديث لا نقف عند أسطره التراثية الظاهرة بقدر ما نتوغل في تحليل العقلية المنتجة له، فالقيمة الكامنة في تحليل أدب الرحلات تكمن في أنه نمط مباشر من أنماط التواصل الحضاري أنتجته عقلية موسوعية التفكير حريصة على الإلمام بمناهج وعلوم وفلسفات زمانها، بمنهجية إثنوجرافية(28).

3 - فرنسيس فتح الله المراش 1836م-1874م:

قليلة هي المصادر التي عنت بحياة فرنسيس المراش وقليل هم متداولوها، ونظرة سريعة على هذه المصادر ستعكس ذلك(29)، فنجد أن المراش ينتمي إلى

عائلة لها باع في الأدب والعلوم والوجاهة، وقد برزت عائلته بين نصارى حلب في منتصف القرن التاسع عشر في طليعة حركة النهضة الفكرية، واعتبروا في منزلة تماثل منزلة اليازجيين والبساتنة في لبنان والشام، وفي هذه الأسرة العريقة كان مولد فرنسيس سنة (1836م). ولما بلغ الرابعة من عمره أصيب بداء الحصبة وثقلت وطأته عليه. وإذ لم تفلح الأساليب التقليدية المعروفة إذ ذاك في مداوة فرنسيس، كان لابد من أن يترك المرض في جسده من الآثار ما نغص عليه حياته كلها وأوهن قواه وأعل بصره، وأسقم نظرته إلى العالم فغلب عليه التشاؤم في أكثر آثاره. ولفرنسيس أخ وأخت اشتهرا بالآداب، فأخوه عبد الله مراش (1839-1900م) ترك من الآثار ما يستحق الدراسة مثل شقيقه فرنسيس وربما أكثر. أما مريانا مراش (1848-1919م) أخت فرنسيس، فلها مكانتها البارزة بين أعلام النهضة النسائية في العالم العربي، ويذكر فيليب دي طرزي أنها "أول سيدة سورية أنشأت مقالة في مجلة أو جريدة"[30].

انكب المراش على خزانة والده يطالع ما فيها من الكتب والمصنفات ما كان له الأثر العميق في تفتح قريحته، واتجاهه إلى قرض الشعر في مرحلة مبكرة. وفي سنة (1850م) اصطحبه والده معه إلى فرنسا ثم بيروت ثم عاد إلى حلب يشتغل بالأدب والعلوم، أما من اللغات فقد درس الفرنسية والإيطالية بشغف كبير عبر عنه في "رحلة باريس" وفي الخامسة والعشرين من عمره بدأ المراش دراسة الطب مدة أربع سنوات على يد طبيب إنكليزي ثم مارس الطب سنة كاملة بعد تخرجه (1865-1866م) ثم سافر في رحلة إلى باريس وخلال إقامته فيها سكن في "الحي اللاتيني"، وكان في البداية طالبا نشيطا مخلصا للغاية التي سافر لأجلها ألا وهي الحصول على الإجازة في الطب. لكن إغراءات باريس وملذاتها أغوته فأقبل عليها بنهم، وكتابه "شهد الأحوال" تضمن قصائد تصور ذلك. ثم ما لبث أن اعترته انحطاطه في قواه البدنية فخبا نور بصره فما عاد يستطيع متابعة دراسته، حتى أن بعضهم قال إنه عاد من باريس كفيف البصر وهي المرحلة الأخيرة من حياته القصيرة (1872-1874م)، وفي هذه المرحلة المظلمة من

حياة المراش لجأ إلى أصدقائه يملي عليهم مقالاته وخواطره، ولم تلبث أن وافته المنية في أواسط سنة (1874م). وهذه المرحلة التي عاشها المراش في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، فقد كانت مرحلة غنى ونهوض أدبي وفكري، حيث عرفت حلب عددا من الأدباء والمفكرين أسهموا في حركة التنوير العربية[31]. ومنهم: انطوان الصقال، رزق الله حسون، جبرائيل دلال، نصر الله دلال، ميخائيل دلال، ميخائيل الصقال، كامل الغزي، قسطاكي الحمصي، عبد الرحمن الكواكبي، وليس من الغريب في مثل هذه الأجواء الثقافية أن ينتج المراش خلال حياته القصيرة عشرة مؤلفات.

4 - فكره ومنهجيته:

ذكرت الدراسة أنفا حساسية الفترة التي عاشها المراش من تاريخ بلاد الشام إبان عصر النهضة في مصر ومرحلة الغليان الاجتماعي في بلاد الشام. وخلال هذه المناخات المتأججة يحلق المراش بعقلية ليبرالية محكومة إلى مسألتي الحرية والتمدن، ومن ثم شغفه بالحضارة الغربية، فنجده قد تطرق إلى أصناف عدة من الحريات[32]، كالحريات الطبيعية والحرية السياسية والحرية الاجتماعية، والحرية الدينية، ورفض الرق، وحرية المرأة وبعد مرحلة باريس نجد رؤية المراش قد تعمقت باتجاه العقل الإنساني ومكانته ودوره في تأويل الحقائق الدينية وتعليلها ويمكن أن نقول سعى من خلال فكره إلى جملة من المبادئ تعترف بحقوق طبيعية للإنسان لا يمكن التصرف بها، وضرورة مراقبة السلطة السياسية، وتنزيه الدين عن الأغراض السياسية، والاعتراف بمرجعية العقل، والتوجه إلى دراسة الطبيعة وقوانينها، والإقرار بدور الأكثرية البائسة في المجتمع، ومعاملة المرأة تليق بمكانتها في الأسرة والمجتمع[33].

لقد كان المراش يسعى ويتطلع إلى دولة حديثة تقوم على المساواة السياسية وحرية الرأي والتعبير، ويكون فيها للجميع حق المشاركة في اختيار السلطة المناسبة ومراقبتها من دون تمييز أو استبعاد لأي فئة من الناس. هذه المبادئ والأسس تتناقض جذريا مع الدولة الاستبدادية التي تكرس السلطة المطلقة، وتقسم الناس

إلى فئات متمايزة في المواطنية والحقوق السياسية[34]، يقول المراش في رحلة باريس[35]: "رأيت الغني يأكل قوت الفقير ويجني ثمرة أتعابه لكي يشبع بطنا عديمة الشبع. رأيت جميع خيرات الأرض وثروتها مملوكة من نزر من المغتصبين وبقية ألوف الألوف متمرغين في أوحال الشقاء وعديمي كل نعمة وخير "وهذه الآراء والمواقف التي تبناها المراش بعد سفره إلى باريس تجعله في مقدمة رواد النهضة العربية الحديثة الذين تلمسوا الأسباب الاقتصادية للتفاوت الاجتماعي ولكنه لم يقدم حلولا جذرية لهذه المشكلة، فالحل الأنسب الذي يمكن استخلاصه من مؤلفاته، يقوم على الإقرار بالمساواة بين الجميع في الحقوق السياسية وتقليص الفروق الاجتماعية الحادة بتعاطف الأغنياء مع الفقراء ومؤازرتهم[36].

أما الاهتمام الثاني الذي شغل فكر المراش فهي التمدن والعلاقة مع الغرب، وهي من أبرز الإشكاليات المركزية في فكر النهضة العربية، فالهاجس آنذاك كان متمركزا في الرغبة في تخطي حالة الانحطاط المهيمنة على العالم العربي ومواجهة التحديات السياسية والاجتماعية والحضارية التي طرحها الغزو الاستعماري الغربي بدءا من حملة نابليون على مصر عام (1798م) وبصورة عامة يقوم التمدن في فكر المراش على مبادئ وأسس[37]، يمكن استخلاصها من مجمل مؤلفاته وقصائده ومقالاته، وتتمثل في: الحكم العادل ومراعاة المساواة بين الجميع دون تمييز، تقدم الرابطة الوطنية على الروابط الطائفية والقبلية والملية، وأن التمدن لا يتلاءم مع كل ما يتعارض مع حقوق الإنسان الطبيعية، ويستند التمدن على أساس ديني فالعالم لم يدخل عنده في دائرة التهذيب إلا منذ قيام مملكة الروح، كما أن التمدن يتمثل في الانتظام والأمن والسلام، أما الأخلاق فهي مقوم أساسي من مقومات التمدن.

وعلى ما يبدو أن الحرية والتمدن أمران متلازمان في نظرة المراش للحياة، فالتمدن والحرية هما في آن واحد دولة العقل والعلم والحرية والإيمان والأخلاق، فالعقل يؤكد الحرية الإنسانية أما الحرية فهي شرط تقدم العقل وارتقائه، وقد

كان لمثل هذه الأفكار موطئ قدم في رحلة المراش لباريس عام (1867م) وهذا هو موضوع الدراسة.

5 - رحلة باريس 1867م:

شكا غير دارس من صعوبة الحصول على النص الأصلي لرحلة باريس لفرنسيس مراش فالنص غير متوفر على رفوف المكتبة العربية وقد يكون محفوظا في سدة ما ولم يعد نشره بالشكل الذي يليق بمكانة هذه الرحلة وتناغمها مع رحلات نظرائه من المثقفين العرب الذين تنيط لأعمالهم من ينشرها ويعقب عليها ويناقشها، أما "رحلة باريس" للمراش فلم تكتب لها هذه المزية إلا عام 2004 عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر(38). وهذا يقدم إشارة حول إهمال كثير من مؤلفات النهضويين العرب القاطنين في بلاد الشام الذين كانوا يعزفون على الوتر نفسه الذي عزفت عليه النهضة العربية في مصر آنذاك، فما كتبه المراش عن مدينة باريس لا يقل من حيث الأهمية ما قرأناه في كتاب الطهطاوي والشدياق وعلي مبارك. بل سخر رحلته رسالة لبني قومه هدفها تنويرهم وتبصيرهم للخروج من ظلمات عصورهم الوسطى إلى العلم، فالعلم المبني على التمدن والحرية تصنع الحياة وتتبدد عوالم الاستبداد والخرافات والأوهام.

لقد اقترب فرنسيس المراش من الحضارة الغربية في وقت كان العالم العربي يعاني صنوفا من الجهل والظلم والقيود والتخلف، فلا عجب أن نقرأ انبهاره بحضارة الغرب وازدراءه لحال الشرق، ولم يكن ارتحال المراش وقفا على هذا الهدف بل كان لغاية تعليمية، إذ كان هدفه هو استكمال دراسة الطب في باريس يقول: "فشرعت أباشر الأمراض متلاعبا بصناعة أبقراط، وداومت على ذلك نحو سنة، ثم أوعز إلى ضميري أن أرحل إلى مدينة باريس محط عرش الإفرنسيس لكي أنضم إلى سلك مدرستها الشهيرة حيثما يأخذ الدارس حقه، ويحصل على ما لا يوجد خارجا"(39)، ولكنه يمهد لهذه الرحلة بمقدمة انطوت على تأملات فلسفية تبحث عن تفسير لما يرى ويحس، يقول: "فلما أدركت رشدي وبلغت أشدي دخلت هذا العالم لأتجسسه وأرى كيف يجب اعتباره مني، وعلى أي

وجه، وبالنسبة إلى أي مادة؟ فعندما تبصرته كافيا، وانتقدته وافيا، تبلبلت إشعاراتي نحوه، وهمت على وجهي، وما عدت أدري ماذا أعتبر منه، لأنني رأيته سوقا عظيما لا حد له، وجميع الخلائق أقامت في حوانيتها"[40]، إنه عالم مخيف متعدد متقلب يأكل القوي فيه الضعيف[41]، والغني الفقير، عالم مليء بالتناقضات، فمثلت باريس أثناءه دور الفردوس المفقود أو المدينة الفاضلة. كانت انطلاقة المراش نحو باريس يوم 7-9-1866 من حلب ثم الإسكندرونة فاللاذقية فطرابلس الشام، ثم إلى بيروت ومنها إلى يافا فالإسكندرية وصولا إلى القاهرة وعودة إلى الإسكندرية مجددا ثم مرسيليا في 20-10-1866 ثم مدينة ليون الفرنسية ثم باريس. قدم خلالها ملحوظات فلسفية تأمليه وملحوظات جغرافية طبيعية وملحوظات حضارية مقارنة وكانت صورة الغرب المتقدم جنبا إلى جنب مع صورة الشرق المتراجع.

6 - صورة الغرب الحضاري في "رحلة باريس":

لم يستطع المراش أن يخفف من شهقة انبهاره بما شاهد عليه باريس من تقدم وحضارة وعمران وبناء وجد وعمل وحركة دؤوب وطعام وشراب وعدل وعقل وتمدن وأخلاق وحرية، كلها مفردات عجت بها رحلته، فلم يتوقف عن توظيفها وصقلها وعرضها أمام القارئين فيندهشوا لدهشته، إن قيمة الوقوف المتكرر المتأمل عند مظاهر الحضارة الغربية في باريس والوقوف عن العظيم من الأمور وغير العظيم لهو دليل على ذلك الفقدان الذي يعيشه العالم العربي آنذاك، فمثقفوه وقفوا موقف المشدوهين مما رأوا وشاهدوا وإن لم يقارنوا مباشرة أو لم ينقذوا، فالوقوف في مثل هذه الهيئة على حالة الاشمئزاز من الواقع العربي آنذاك، وتدوين الرحلات لدليل آخر على الرغبة الحقيقية بالتواصل الحضاري عن طريق الإخبار الأدبي لأبناء الأمة، فيتراصوا من أجل تحقيق شيء من مقومات التقدم والفائدة، والمراش يعلن ذلك بطريقته عند ما يربط السمو بالنفع ف"لا شيء من الكائنات يتناول اعتباره عن ذاته، فكل كائن يستمد اعتباره من موقع فائدته لغيره ونسبته إلى سواه"[42]، لقد عرض المراش في مطلع رحلته الأبعاد الفلسفية

للقيمة المرجوة منها، فالمسألة لا تقف عند حد مرتجل أدهشته الرحلة، بقدر ما كانت مثالا تواصليا عن حضارة الآخر، فالرحلة تكتسب خصوصيتها مكانا وزمانا وفكرا، فالمكان باريس عاصمة الحضارة الأوروبية والزمان منتصف القرن التاسع عشر، قرن الأوجاع والتراجع العربي، والفكر فكر متحرر من نير الاستعباد تائق للحضارة والتمدن. لقد شكلت هذه الرحلة من خلال تصويرها لحضارة الغرب رسالة تواصلية أدبية حضارية بين أمتين أو حضارتين متنازعتين، وكان لهذا الوصف مظاهره وأبعاده.

لقد شهدت صورة الغرب في كتابات الرحالة العرب تباينا ملحوظا، فهناك من انبهر بمنجزات الغرب انبهارا شديدا إلى حد الدعوة إلى (التغريب) - أي الأخذ بمظاهر حياة المجتمع الغربي ونقل أفكاره ووسائله التقنية - إذ أراد المسلمون إصلاح تخلفهم واللحاق بركب الحضارة العصرية، وعلى العكس منهم كان هناك من حارب هذه الدعوة وذكر بضرورة العودة إلى التراث والتمسك به، والمراش في رحلته الباريسية كان يقترب أكثر من الدعوة الأولى من منطلق إصلاح الواقع المعيش إذ نجده قد "بُهر في البدايات بإنجازات الغرب العمرانية، وتوافق الحضارة الغربية مع أسس ومبادئ التمدن كما تصورها، ورأى في باريس فردوسا أرضيا، فهي مصب أنهار العجائب، وموقع أنوار التمدن والآداب، فيها العمران يتجلى في أروع صورة، إنْ من حيث النظافة والترتيب والإتقان في شوارعها، أو من حيث الراحة والثروة والأمن والأمان في ربوعها، حيث الكل مقبلون على العمل والإبداع والاختراع دونما كلل أو ملل"(43)، فما هي معالم هذه الانبهار التي يريد المراش نقلها على وجه السرعة إلى شرقه المتراجع؟ خاصة وأن هدفه الأساسي من هذه الرحلة لا يقتصر على دراسة الطب فحسب بل يمتد إلى غاية أخرى هي تفحص الغرب عن القرب والتعرف إلى حضارته يقول الطاهر لبيب "كانت هناك ضرورة في أن يؤكد الواقع المعاين ما كان ماثلا في الخيال، كان المطلوب أن يوضع ما تمت معاينته على هامش ما تمت مطالعته"(44)، فالمراش قبل رحلته أتقن الفرنسية ووسع من ثقافته الأدبية

وانشغل ذهنه بقضايا الحرية والمدنية والعقل فمال للاقتناع بأن مدينة الغرب هي خلاص للشرق من تخلفه، لقد أظهر المراش في رحلته إلى باريس عام (1867م) إصرارا على طرق معالم هذه الحضارة رابطا هذه المعالم بالفكر الغربي وأصالته وبعد نظره فانسكب انبهاره رقراقا بهذه الحضارة، يقول[45]:

إلى جنة الفردوس هل أنا سائر	ترى أم إلى دنيا أخرى مسافر
فيا حسن هذا السير والركب	ويا لطف أرض كللتها المفاخر
هنا تصدع النعمى، هنا يرقص	هنا تبسم الدنيا، هنا الحظ حاضر
هنا النفس تخلو في هواجس سِرها	فتوحي بما تصبو إليه الخواطر
هنا تشرح الأنظار للقلب ما ترى	فيبتسم عما قد حكته النواظر

لقد عدت باريس عاصمة الحضارة الغربية في نظر المراش "عروسة مدن المسكونة، وشمسا يدور حولها فلك العالم البشري. وهكذا فهي الآن لا حد لمديناتها، ولا قرار لعظماتها"[46]. ومن مقومات المدينة الغربية التي رصدها المراش:

أ - الطبيعة الخلابة،

ب - العمران وحسن التخطيط،

جـ - العلم والثقافة،

د - الحياة الثقافية والمتاحف.

7 - صورة الشرق "نقد الذات مقابل الآخر":

إن من أبرز القضايا التي استحوذت على اهتمام الرحالة المثقفين في العصر الحاضر بان القرن التاسع عشر والنصف الأول من القرن العشرين هو عقد المقارنات بين العالم العربي لتردي الهائم على وجهة فاقد الهوية والغرب المتحضر فائق المدنية والنظام والحسن والترتيب ذلك الغرب المثقف الهادي والمعلم.

إن وقوف المراش في رحلته لباريس عند صورة ممتدة للغرب المتكامل في حضارته لم يشغل المراش عن ذكر حال الشرق المتخلف، بل إن قراءتنا لذلك

تصب في صالح التواصل الحضاري من جهة ونقد الذات من جهة أخرى، فالتوقف مطولا عند مشاهد الحضارة والمدنية الغربية لهو نقد غير مباشر للحضارة العربية البائسة في عصر النهضة، أما الحديث بألم عن الشرق فهو نقد مباشر له يستدعي الإصلاح، و"يمكن تصور موقف المراش من الغرب من خلال هذا المشهد الرمزي، فالشرق أشبه بفلاة قفرة مجدبة تسبح في الظلام، يخيم عليها سكوت الموت، لا يسمع فيها سوى نعيب البوم وصراخ ابن آوى"، أما الغرب فمد من الاخضرار وبحر من النور الساطع يندفقان نحو الشرق حاملين إليه الخير والصلاح"[47]، ومثل هذه المقارنة واضحة في رحلة باريس، فالطريق من حلب إلى الإسكندرونة "قفار محرقة" تختلف عن الطريق بين مرسيليا وليون، أما المدن العربية فهاوية متراجعة سواء أكانت الإسكندرونة أم بيروت أم طرابلس أم يافا في حين مرسيليا وليون وباريس غايات في الروعة، ولا يخفي المراش تعبيره بعد أن يقطع بألم كثيرا من البلاد العربية المؤلمة إلى مرسيليا بأنها "عنوان السعادة" وأنه "مرتاح في حضن الغرب".

ومن الأمثلة على ضمور صورة الشرق إذا ما قورن بالغرب، تصويره للإسكندرونة فيقول: "أما الثائر الذي عراني عند مشاهدتي قرية الإسكندرونة إنما كان صاعقا لأنني رأيتها هاوية في أعمق هاوية من التقهقر والانحطاط، وأي نفس تشعر بهذا الثأر إذا رأت ميناء حلب ومدخل تجارة الزوراء وتركستان، ومخرج أنسجة ومحصولات عربستان مسرحا لملاعب الخراب، ومشهدا لحركات الدثار وسوء الحال حتى تكاد أن لا تعتبر سوى كمبصقة للبحر أو مداسن للدهر"[48].

أما حال علماء المشرق فلا يقل سوءا عن حال مدنها، يقول بعد أن أطرى على سماء الغرب: "فيا لسوء حظنا نحن بني المشرق، ويا لشدة نحسنا، لأنه إذا وجدت الصدف وما من له هوس ما في العلم عاش مقطوع الخرج، وربما يحتقر ويهان فلا ينال من علامات لشرف سوى الجهل به والسخرية. ولا يحصل على شيء من الجوائز سوى قول الناس منه هذا نحوي بارد، أو شاعر مشعر. وإذا

كان يروي شيئا عن التاريخ يقولون عن: هذا حكاكاتي... ولذلك لا جرؤ أخذ منا أن يوجه خطوة واحدة نحو طلب العلم لئلا يكسب العار والخزي. بل جميعنا نتراكض وراء جمع المال، والجهل المتولد عنه، وبمقدار ما يزيد مال أحد منا يزيد اعتباره وجهله"[49]، وهذا انقلاب في المفاهيم والأحوال يوقف مدد العلم ويقلبه إلى نقمة لا بد من تناديها يعكس خللا في القيم والمعطيات والتفكير، والمراش لم يتقدم لمثل هذا العرض لا بعد أن رأى قيمة العلم والعلماء في الغرب، فأراد أن يتواصل مع أبناء مشرقه المتردي.

ومن هنا يمكننا القول إن مثل هذه الرؤية السلبية للذات الشرقية ولبنية المجتمع العربي التي يعود إليها المراش ويتجذر فيها لم تكن السبب الكافي للارتحال لأوروبا، بل إنها الرغبة الملحة باكتساب أفكار جديدة في الحضارة والتمدن والحريات والعلوم والرقي، ومعلومات ومعارف غير متوفرة في المجتمع العربي، فأراد المراش من خلال هذه المقارنة أن يشكل لنفسه رؤية ينطلق من خلالها إلى العقول القارئة الواعدة بالتغيير، ففكر المراش بات يطغى عليه تصور ثابت للمجتمع الإنساني المثالي القائم على المدنية والحرية.

ويمكن استجلاؤها فيما يلي:

- إن "رحلة باريس 1867م" لفرنسيس المراش هي من أدب التفاعل الحضاري بامتياز، فقدرتها على تصوير حضارة الغرب ماثلت قدرة نظيراتها من الأعمال الرحلاتية آنذاك.

- إن هذه الرحلة لم يكتب لها الانتشار الواسع لأسباب قد أجملها بدواعي الإهمال، فهي من أدب بلاد الشام في فترة الإجهاض الثقافي الذي عاشته المنطقة بعد منتصف القرن التاسع عشر فلم تنشر الرحلة بعد نشرها المرة الأولى عام (1867) إلا عام (2004م) محققة ومفهرسة.

- إن الهاجس الأكبر الذي يشغل بال الرحلة ورحالتها هو تجاوز حالة الانحطاط الحضاري الذي يعيشه الشرق في القرن التاسع عشر إبان النهضة العربية في مصر، فجاء الكلام عن الشرق موجعا وعن الغرب مبالغا فيه.

- إن "رحلة باريس" كانت في مجملها حقلا لبث أفكار الرحالة المراش وتأملاته الذاتية كمثقف يعاني الاغتراب في شرق المتراجع، لذا ارتفعت الأفكار والتأملات على حساب وصف المكان وتوثيقه. فتكون بذلك خالفت أصول أدب الرحلات الذي يعد أدبا جغرافيا في شكله الأول.

الهوامش:

1 - عبد الله إبراهيم: الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 2004، ص 5.

2 - أنطوان المقدسي: الصورة العربية عن الحضارة الأوروبية الغربية والاستجابة لهذه الصورة، وقائع ندوة همبورغ، العلاقات بين الحضارتين العربية والأوروبية، 11-16 أبريل 1983، تونس 1985، ص 100.

3 - حسن عليان: العرب والغرب في الرواية العربية، دار مجدلاوي، عمان 2004، ص 7.

4 - المرجع نفسه، ص 73.

5 - المرجع نفسه، ص 169.

6 - حسين محمد فهيم: أدب الرحلات، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد 138، حزيران 1989، ص 51-52.

7 - خليل الشيخ: باريس في الأدب العربي الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 1998، ص 14.

8 - المرجع نفسه، ص 17.

9 - المرجع نفسه، ص 19.

10 - حسين محمد فهيم: أدب الرحلات، ص 21.

11 - المرجع نفسه، ص 43.

12 - نفسه.

13 - المرجع نفسه، ص 19.

14 - كرم الحلو: الفكر الليبرالي عند فرنسيس المراش: بنيته وأصوله وموقعه في الفكر العربي الحديث، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت 2006، ص 148.

15 - رفاعة رافع الطهطاوي: الأعمال الكاملة لرفاعة رافع الطهطاوي، دراسة وتحقيق محمد عمارة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 1973.

16 - ز. إ. ليفين: الفكر الاجتماعي الحديث في لبنان وسوريا ومصر، ترجمة بشير السباعي،

دار الفارابي، بيروت 1985، ص 33.

17 - رئيف خوري: الفكر العربي الحديث، أثر الثورة الفرنسية في توجيهه السياسي والاجتماعي، دار المكشوف، بيروت 1943، ص 80.

18 - خليل الشيخ: باريس في الأدب العربي الحديث، ص 22.

19 - المرجع نفسه، ص 33.

20 - المرجع نفسه، ص 34.

21 - قام برصدها: كرم الحلو: الفكر الليبرالي عند فرنسيس المراش، ص 149-151.

22 - انطوان المقدسي: الصورة العربية عن الحضارة الأوروبية، ص 90.

23 - خليل الشيخ: باريس في الأدب العربي الحديث، ص 40.

24 - المرجع نفسه، ص 47-48.

25 - كرم الحلو: الفكر الليبرالي عند فرنسيس المراش، ص 151.

26 - خليل الشيخ: باريس في الأدب العربي الحديث، ص 35.

27 - انظر، جورج طرابيشي: شرق وغرب، رجولة وأنوثة، دار الطليعة، ط2، بيروت 1979، ص 12.

28 - يهتم مصطلح الإثنوجرافيا بالدراسة الوصفية لأسلوب الحياة ومجموعة التقاليد، والعادات والقيم، والأدوات والفنون، والمأثورات الشعبية لدى جماعة معينة أو مجتمع معين، خلال فترة زمنية محددة.

29 - فيليب دي طرزي: تاريخ الصحافة العربية، بيروت 1913، ج1، ص 141. علي أحمد الشرع: فرنسيس فتح الله المراش، دوره في النهضة العربية الحديثة، رسالة ماجستير غير منشورة، الجامعة الأردنية، 1976، ص 32.

30 - فيليب دي طرزي: تاريخ الصحافة العربية، ج2، ص 241.

31 - كرم الحلو: الفكر الليبرالي عن فرنسيس المراش، ص 51.

32 - المرجع نفسه، ص 19-20.

33 - المرجع نفسه، ص 68.

34 - المرجع نفسه، ص 108.

35 - فرنسيس المراش: رحلة باريس.

36 - كرم الحلو: الفكر الليبرالي عن فرنسيس المراش، ص 118.

37 - المرجع نفسه، ص 156-159.

38 - انظر، مقدمة قاسم وهب لرحلة باريس الصادرة عن المؤسسة العربية للدراسات

والنشر 2004، الذي يصرح بأنه اعتمد على نص الرحلة في مجلة الكلمة الصادرة بحلب عام (1949م) بعد تعذر الحصول على الطبعة الأولى التي أصدرتها المطبعة الشرقية عام (1867م).

39 - فرنسيس المراش: رحلة باريس، ص 27.

40 - المصدر نفسه، ص 23.

41 - المصدر نفسه، ص 24.

42 - المصدر نفسه، ص 23.

43 - كرم الحلو: الفكر الليبرالي عند فرنسيس المراش، ص 21.

44 - الطاهر لبيب: الآخر في الثقافة العربية، ورقة قدمت في ندوة صورة الآخر: العربي ناظرا ومنظورا إليه، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت 1999، ص 188.

45 - فرنسيس المراش: رحلة باريس، ص 37-39.

46 - المرجع نفسه، ص 41.

47 - كرم الحلو: الفكر الليبرالي عند فرنسيس المراش، ص 174.

48 - فرنسيس المراش: رحلة باريس، ص 31.

49 - المصدر نفسه، ص 47.

References:

1 - Al-Ḥilou, Karam: Al-fikr al-libirālī ʻinda Francis al-Marāsh, Markaz Dirāsāt al-Waḥda al-ʻArabiyya, Beirut 2006.

2 - Al-Maqdisī, Antoine: As-ṣūra al-ʻarabiyya ʻañ al-ḥaḍāra al-ʼuruppiyya, Tunis 1985.

3 - Al-Marāsh, Francis: Riḥlat Pārīs.

4 - Al-Shaykh, Khalīl: Pārīs fī al-adab al-ʻarabī al-ḥadīth, Al-Muʼassasa al-ʻArabiyya, Beirut 1998.

5 - Al-Ṭahṭāwī, Rifāʻa Rāfiʻ: Al-aʻmāl al-kāmila, edited by Muḥammad ʻAmmāra, Al-Muʼassasa al-ʻArabiyya, Beirut 1973.

6 - Alyān, Ḥassan: Al-ʻArab wa al-Gharb fī ar-riwāya al-ʻarabiyya, Dār Majdalawī, Amman 2004.

7 - Fahīm, Ḥussein Muḥammad: Adab ar-raḥalāt, ʻĀlim al-Maʻrifa, Kuwait, Issue 138, June 1989.

8 - Ibrāhīm, ʻAbdallah: Ath-thaqāfa al-ʻArabiyya wa al-marjiʻiyāt al-mustaʻāra, Al-Muʼassasa al-ʻArabiyya, Beirut 2004.

9 - Khourī, Rāʼif: Al-fikr al-ʻarabī al-ḥadīth, Dār al-Makshūf, Beirut 1943.

10 - Labīb, Ṭahar: Al-ākhar fī ath-thaqāfa al-ʻarabiyya, Markaz Dirāsāt al-Waḥda al-ʻArabiyya, Beirut 1999.

11 - Levin, Zalman Isaakovič: Al-fikr al-ijtimāʻī al-ḥadīth fī Lubnān wa Sūriyya wa Miṣr, (Modern social thought in Lebanon, Syria and Egypt), translated by Bashīr al-Subāʻī, Dār al-Fārābī, Beirut 1985.

12 - Tarrazi, Philippe de: Tārīkh as-ṣaḥāfa al-ʻarabiyya, Beirut 1913.

13 - Trabishī, Georges: Sharq wa gharb rujūla wa ʼunūtha, Dār al-Ṭalīʻa, 2nd ed., Beirut 1979.